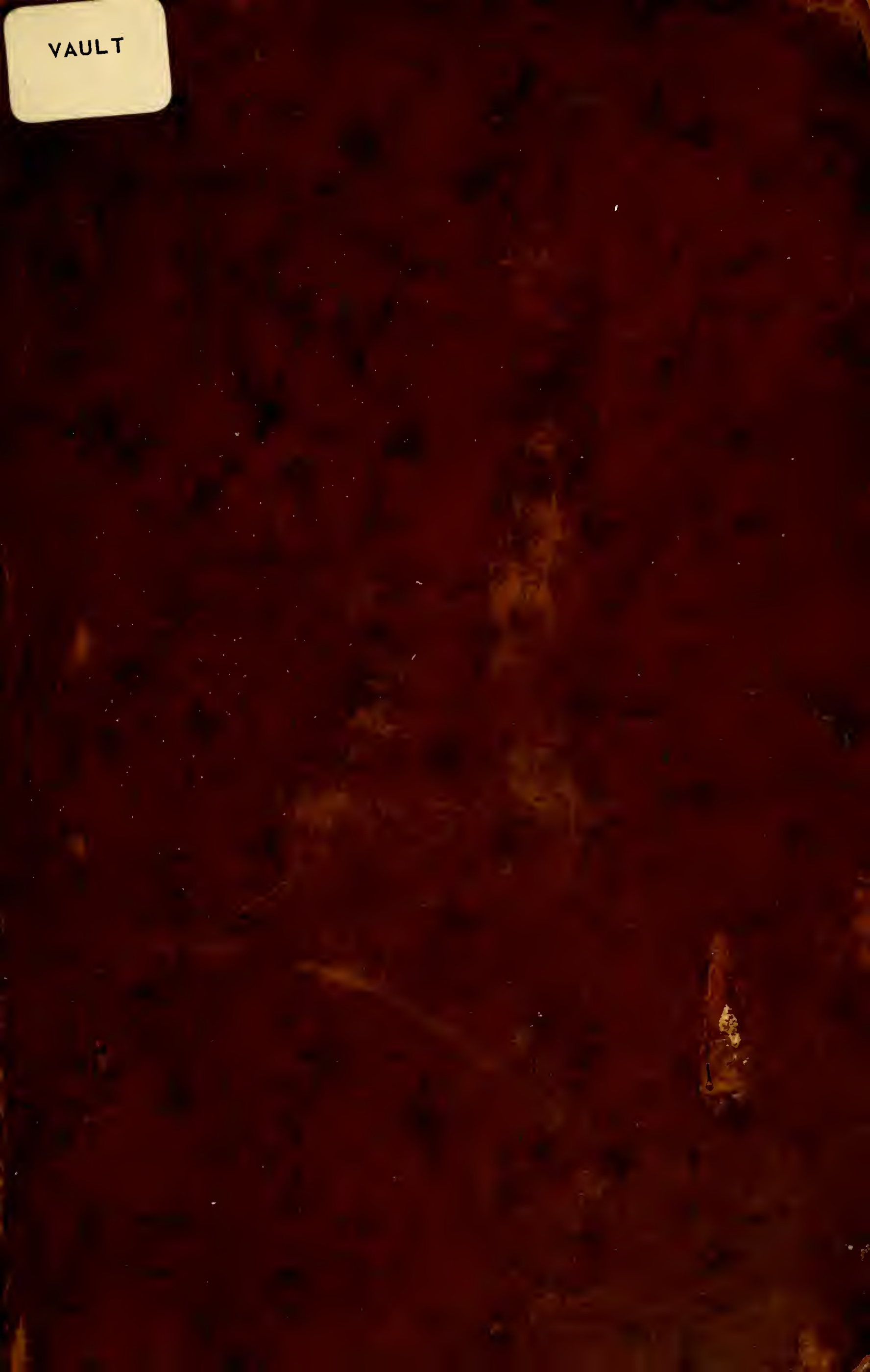
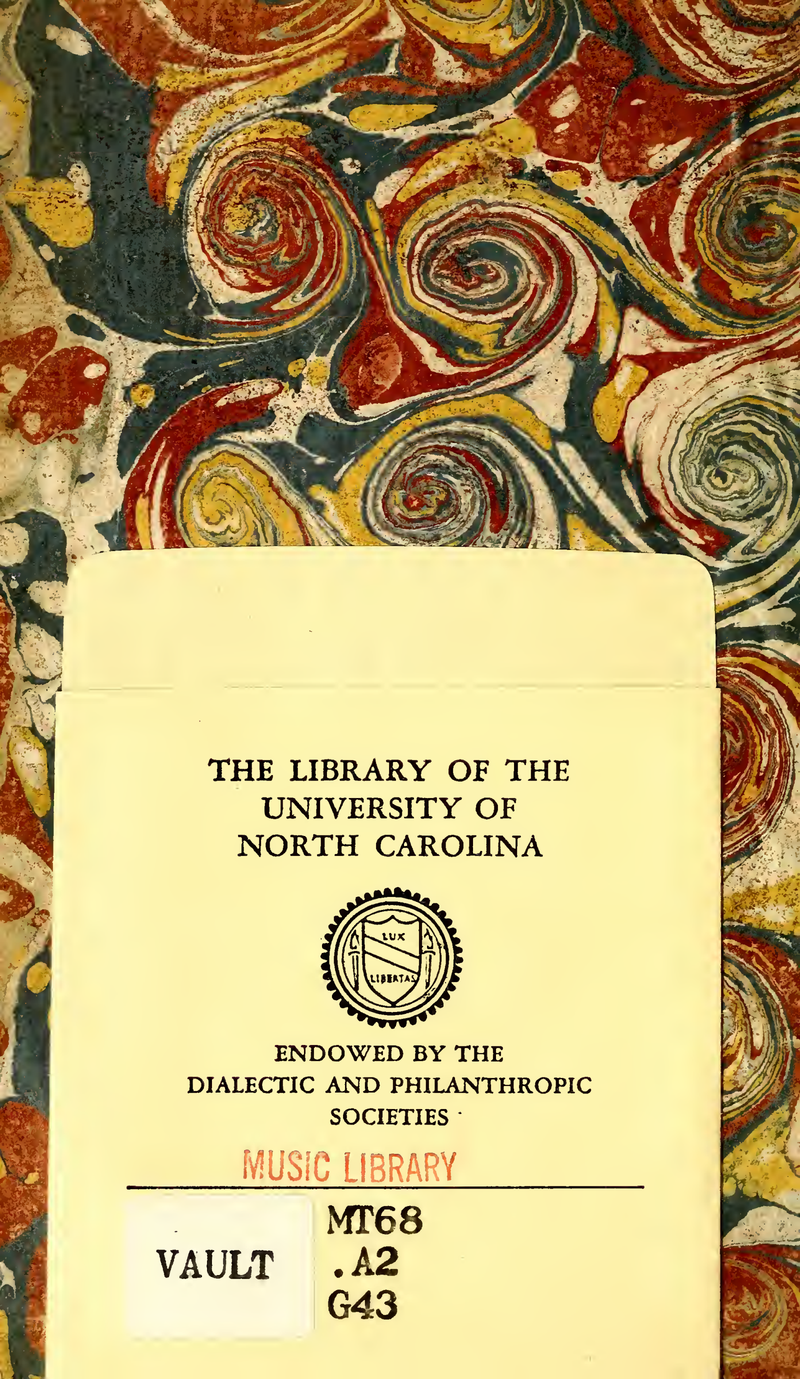

VAULT



THE LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF
NORTH CAROLINA
LUX
LIBERTAS
ENDOWED BY THE
DIALECTIC AND PHILANTHROPIC
SOCIETIES
MUSIC LIBRARY
VAULT
MT68
.A2
G43



$65

Gregory p. 109
Farris III 1479 notes
that it is rare.

LE GUIDE
DU
COMPOSITEUR,

CONTENANT

Des regles sures pour trouver d'abord, par les consonnances, ensuite par les dissonnances, la basse fondamentale de tous les chants possibles, & dans tous les genres de musique; avec les moyens les plus sûrs pour réussir dans la recherche & la connoissance du ton dans le sujet: ce qui forme une des plus grandes difficultés de la composition.

Ouvrage utile pour la connoissance & la pratique de la composition, & de l'accompagnement.

Par M. Gianotti.

Le Bourgeois

A PARIS,

Chez Durand, rue du Foin.

Et chez M. le Clerc, rue S. Honoré, entre la rue du Roule & la rue de l'Arbre-Sec, à l'Image Ste Genevieve, au premier sur le devant.

M. DCC. LIX.

Avec approbation & privilége du roi.

PRE'FACE.

DANS un ſiècle auſſi éclairé que le nôtre, les arts devoient néceſſairement s'élever au point de conſidération où nous les voyons en France.

La muſique y acquiert chaque jour un nouveau dégré de faveur.

Les grands l'aiment, la protégent & la cultivent.

Les philoſophes en font un des objets de leurs ſpéculations.

Le goût s'étend même à tous les états.

Mais, plus la nation montre d'amour pour la muſique, plus il eſt important de lui donner des règles sûres pour y acquérir des connoiſſances.

Avouons-le. La muſique n'eſt bien connue que d'un petit nombre de vrais muſiciens, *qui ne ſont parvenus à en ſaiſir les principes, que par des veilles*

pénibles & des réflexions profondes.

*On s'expose à s'égarer, lorsqu'on se laisse conduire à une fausse lumière présentée par la présomption, & reçue par l'ignorance. Jetter au hazard, sur le papier, quelques notes auxquelles on donne le nom d'*accords*; suivre servilement non des règles, mais une routine enseignée autrefois, en tâtonnant, par des maîtres qui l'avoient apprise de même, c'est usurper le nom de musicien.*

Etudier l'art dans ses principes fondamentaux, démêler sa route, & la succession des sons; distinguer la marche propre au sujet, chercher la source, les variétés, la place des différens accords; voilà ce qu'on doit appeller être musicien véritablement.

Le vrai musicien préfére la raison au caprice; il sçait voir le pourquoi, *le* quand, *le* comment; *ce ne sont point là de vaines subtilités, ce sont des choses essentielles à l'art.*

Qu'on se garde bien de prendre pour l'effet du génie les boutades *d'une imagination échauffée. Je plains un auteur qui s'y laisse emporter. Si, par malheur, il lui arrive d'être applaudi, il se croit déja sçavant; mais son triomphe est de peu de durée. Qu'il est à craindre qu'on ne le voie mettre le comble à son égarement !*

Les idées les plus brillantes, la plus heureuse facilité, tous les dons de la nature réunis, ne donnent point la science. Pour réussir, il faut une étude profonde des principes & des bons modèles: il faut apprendre & bien apprendre.

Mais, ces principes d'après lesquels on doit partir, où les trouver? Un homme (M. Rameau), *dont le nom seul fait l'éloge, étoit bien capable de les établir. Content d'exposer nettement son systême, de le dévoiler, d'en démontrer l'utilité, il a cru pouvoir se dispenser des détails.*

Le génie créateur produit, expose, persuade. Sa vue passe, avec rapidité, sur les petits objets ; il laisse aux autres le soin de les saisir, d'en combiner les rapports.

Si je suis parvenu à acquérir quelques connoissances, c'est à M. Rameau *que je les dois. L'ouvrage que je donne aujourd'hui est le résultat des études que j'ai faites sous ses yeux. Ses soins ont daigné me guider. La réputation dont il jouit, la justice que l'Europe entière lui rend, autorisent ma confiance.*

On ne trouvera ici ni dissertations, ni érudition ; je n'écris que pour des musiciens de pratique. Je cherche à leur indiquer une voie simple & facile.

Ce qu'on a fait pour les autres sciences, pour les langues, *par exemple, j'ose le tenter pour la musique.*

Mon livre est proprement une grammaire, *que je crois nécessaire.*

Rien de plus important que l'unifor-

mité dans la manière d'enſeigner.

Rien n'applanit mieux les difficultés, dans les écoles, que d'y ſuivre toujours les mêmes règles, d'y employer les mêmes expreſſions.

Quels inconvéniens ne réſulte-t-il pas des différentes méthodes employées par les différens maîtres ?

Les écoles de province ont ſans doute, à leur tête, des maîtres habiles : mais, qu'il me ſoit permis de dire qu'il régne dans ces écoles un abus dangereux. On y ſuit des règles arbitraires ; chaque maître a les ſiennes, ſouvent en oppoſition avec celles d'un autre.

S'il arrive, comme on le voit ſouvent, que, dans le cours de dix années, une école vienne à changer trois ou quatre fois de maître, la tête des élèves ſe trouve remplie d'une foule d'opinions vagues ; les voilà livrés pour le reſte de leur vie, peut-être, à l'incertitude & à la contradiction.

Au contraire, si les idées leur étoient toujours présentées sous la même forme, on viendroit à bout de faire violence aux dispositions même les moins favorables. Et quels progrès ne feroient pas les élèves que la nature a heureusement partagés !

Qu'on ne s'y trompe pas; on peut avoir un génie supérieur, & ignorer l'art d'enseigner.

Je ne prétends point offenser les maîtres dont je parle. J'aspire à leur être utile; je me flatte qu'ils recevront favorablement un ouvrage destiné à abréger leur travail : voilà mon principal objet.

Si mon livre peut faciliter les leçons qu'ils sont chargés de donner aux enfans, ils trouveront plus de temps pour contribuer, par leurs travaux, à la gloire de l'art.

Le titre de mon livre en annonce le dessein.

Enseigner à trouver la basse fonda-

mentale de tout chant donné, & dans tous les genres de muſique, voilà la fin que je me propoſe.

Je commence par les conſonnances. *Cet objet remplira la première partie.*

Dans la ſeconde, je traite la même matière par les diſſonnances.

La troiſième donnera des règles pour trouver cette même baſſe fondamentale, par conſonnances *&* diſſonnances, *dans le genre* chromatique *& l'*enharmonique, *avec un traité de la* ſuppoſition *& de la* ſuſpenſion.

Ce dernier objet me donnera lieu de dire un mot, en paſſant, de la baſſe continue, en attendant le livre dans lequel je traite cette matière à fonds, & auquel je travaille actuellement.

J'expoſe d'abord les principes les plus ſimples, ceux des conſonnances.

Ils deviennent enſuite plus compliqués, à proportion des lumières que les premiers ont procurées.

Ces principes ainſi liés, forment une chaîne, dont la plus légère interruption jetteroit dans le déſordre, & peut-être dans l'erreur. Il faut donc lire de ſuite, & prendre garde ſur-tout qu'une vérité connue ne faſſe oublier celles qui y ont conduit, ou qui l'ont précédée.

La première & la plus triviale peut avoir ſon application à la fin de l'ouvrage.

Chaque chapitre eſt une leçon, chaque leçon eſt ſoutenue d'un exemple, & chaque exemple eſt expliqué par des obſervations relatives.

Mais le ſoin que j'ai pris ſeroit en pure perte pour le lecteur, s'il paſſoit d'un chapitre à un autre, avant que de s'être bien mis dans la tête le précédent.

Après avoir rendu compte de mon objet, de mon plan, de ma méthode, j'avouerai qu'il eſt encore un autre but que je me propoſe.

Quelques perſonnes s'efforcent de dé-

primer la méthode de la basse fondamentale.

Les uns l'accusent d'insuffisance; les autres d'inutilité.

D'autres encore y trouvent de la bizarrerie. Chacun enfin en parle plus mal, à proportion, peut-être, qu'il la connoît moins.

J'espère que ma méthode servira de réponse à tous ces reproches.

Qu'on daigne l'examiner sans partialité, l'étudier, la méditer, l'approfondir, on y trouvera la solution de toutes les difficultés.

On verra que la plus grande de notre art consiste à connoître le ton. On verra les moyens d'y réussir; ils sont simples, faciles & sûrs. C'est M. Rameau *qui les a découverts.*

Outre ce traité, & celui de la basse continue que j'ai annoncé, je compte donner encore un traité particulier, qui contiendra des règles pour se conduire

dans les trio *&* *les* quatuor. *Ces ouvrages réunis formeront un traité complet de composition.*

J'oserois presque me flatter que le livre que je donne au public, pourra mettre en état de se passer de maître, pour peu qu'on soit initié dans la musique.

En effet, étant une fois assuré de la perfection de la basse fondamentale, sous les chants qu'on aura imaginés, on le sera en même tems de toute l'harmonie, & des routes que doivent tenir les consonnances & les dissonnances. Le génie fait le reste.



INTRODUCTION

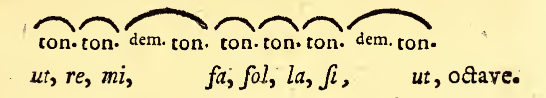
PRE'LIMINAIRE.

SECTION I.

Des intervalles.

L'INTERVALLE en muſique eſt, la diſtance qu'il y a d'une note à l'autre. Il y en a de deux eſpeces ; l'intervalle *diatonique* & l'intervalle *harmonique.*

Echelle ou gamme des intervalles diatoniques.



Cette échelle ou gamme renferme une *octave* dans ſon étendue. Cette octave eſt compoſée de huit notes diatoniques, qui forment entr'elles cinq *tons* & deux *demi-tons.* On a marqué au-deſſus, l'intervalle qu'elles forment de l'un à l'autre. Cet intervalle ſe nomme auſſi de ſeconde, & ſe

diſtingue en *majeure* & *mineure*. En commençant cette échelle ou gamme, de droite à gauche, par la derniere note, & finiſſant par la premiere, on trouvera tous les intervalles de *ſeptième*. Mais ce n'eſt pas ici le lieu de parler de cette *diſſonnance*. * Qu'il ſuffiſe à préſent de ſçavoir, que monter de ſeconde, ou deſcendre de ſeptième, monter de ſeptième ou deſcendre de ſeconde, ſont des expreſſions équivalentes. C'eſt l'unique objet de cette obſervation.

Des intervalles harmoniques.

Le moindre intervalle harmonique eſt, celui de *tierce*.

La tierce compoſée de deux tons, ſe nomme majeure; elle eſt mineure, ſi elle n'eſt compoſée que d'un ton & d'un demi-ton.

Première échelle des intervalles harmoniques, par tierces.

Tierce majeure. Tierce mineure. t. ma. t. mi. t. mi. t. ma. t. mi.

ut, *mi*, *ſol*, *ſi*, *re*, *fa*, *la*, *ut*, oct.

On obſervera dans cette échelle, que monter de *tierce* ou deſcendre de *ſixte*,

* *Voyez la ſeconde partie, où l'on traite des diſſonnances.*

monter de *sixte* ou descendre de *tierce*, est une même chose.

Seconde échelle des intervalles harmoniques; par quintes.

ut, sol, re, la, mi, si, fa, ut, oct.

Pour ne point fatiguer le lecteur par des préceptes qui ne peuvent encore avoir leur application, nous ne parlerons ici que de la *quinte* proprement dite.

Elle est composée de deux *tierces*, l'une *majeure*, l'autre *mineure*, c'est-à-dire, de trois *tons* & *demi*. Cet intervalle, lorsqu'il est complet, se nomme *accord parfait*, auquel, si l'on veut, on joint l'*octave* du premier *son*.

Ces quintes fournissent de plus, tous les *dièzes* & les *bémols* qui entrent dans les tons transposés; ce qui sera le sujet de la troisieme section.

Cette échelle offre une suite de *quartes* consécutives en descendant, & commençant de droite à gauche; d'où il suit que, monter de *quinte* ou descendre de *quarte*, & *vice versâ*, sont des expressions synonimes.

On ne sçauroit se rendre ces trois échel-

les ou gammes trop familieres, puiſqu'elles contiennent tous les intervalles poſſibles, & tous les accords propres à la baſſe fondamentale. La deuxième ſurtout, dans l'ordre de ces gammes, eſt de la plus grande utilité. Il faut s'accoutumer de bonne heure, à ne point penſer à une note, ſans avoir en même tems préſentes à l'eſprit, les deux *tierces* qui la ſuivent. Si l'on penſe à *ut* par exemple, il faut que *ut*, *mi*, *ſol*, ſe préſentent enſemble à l'idée. Nous ne pouvons trop recommander cette pratique, on en reconnoîtra l'utilité par la ſuite.

SECTION II.

*Du ton *, ou mode, & des noms différens que l'on donne aux différens intervalles diatoniques.*

Le *ton* ou *mode*, eſt une ſucceſſion de *ſons* arrangés, relativement à un *ſon* arbitrairement choiſi. Ainſi, le ton d'*ut* par exemple, lequel eſt renfermé dans les trois gammes précédentes, ſoit dans l'ordre diatonique, ſoit dans l'ordre harmonique, eſt celui ſur lequel on a formé un chant, qui eſt propre à ce ton.

* *On ſe ſervira toujours de ce nom pour déſigner les modes.*

Le

Le ton eſt *majeur* ou *mineur*; *majeur*, quand ſa tierce eſt majeure, c'eſt-à-dire, compoſée de deux tons ; *mineur*, quand ſa tierce eſt mineure, ou compoſée d'un ton & d'un demiton.

Toutes les notes compriſes dans l'étendue de l'octave de ce ton arbitrairement choiſi, peuvent lui appartenir & portent des noms différens.

La note principale, celle que l'on a choiſie pour être le fondement du mode, s'appelle *tonique*, la ſeconde note, *ſus-tonique*, &c. Comme dans la gamme ſuivante, où l'on a choiſi le ton d'*ut* pour exemple.

Dénomination des notes de la gamme.

Tonique. *ut*,	Sus-tonique. *re*,	Médiante. *mi*,	Sous-dominante. *fa*,
Dominante tonique. *ſol*,	Sus-dominante. *la*,	Note ſenſible. *ſi*.	

Cette dénomination appartient également aux notes du chant, & à celles de la baſſe. Nous nous en ſervirons toujours dans le cours de cet ouvrage.

SECTION III.

Des tons naturels & transposés. De l'ordre & de la nature des dièzes ; des bémols & des bécares.

Le ton d'*ut* est le seul naturel & le *modele des tons majeurs*. Celui de *la*, est le modele des mineurs. Les autres, sont appellés *transposés*. Pour les conformer à leurs modeles, pour fixer ou varier leur genre de majeur ou mineur, on est obligé de placer à côté de la *clef*, des *dièzes* ou des *bémols*. Le dièze hausse la note d'un demiton ; le bémol la baisse d'un demiton, & le bécare la remet dans son état naturel.

Les dièzes ou bémols qui sont à la clef, influent sur toutes les notes sur lesquelles ils sont placés. Tous les dièzes qui ne sont point à la clef, & qui se rencontrent dans une piece de musique, sont nommés accidentels, & ne commandent que la note qui les suit, ou du moins n'étendent pas leur pouvoir au-delà de la mesure où ils sont placés.

Les dièzes se placent de *quinte* en *quinte* en montant ; le premier sur le *fa*, le second sur l'*ut*. On en trouvera tout d'un coup

la ſuite, en ſe rappellant la troiſieme gamme qu'on commencera par *fa*.

Le premier bémol ſe place ſur le *ſi*, le ſecond ſur le *mi*, & ainſi de quinte en quinte en deſcendant. La même gamme renverſée ou priſe à rebours, préſente l'ordre de tous les bémols en commençant par *ſi*.

Nous avons dit, qu'excepté le ton majeur d'*ut*, & le ton mineur de *la*, tous les autres étoient appellés tranſpoſés.

On leur a donné ce nom, parce que pour plus de facilité, on eſt dans l'uſage, bon ou mauvais, de tranſpoſer tous les tons majeurs en celui d'*ut*, & tous les mineurs en celui de *la*. * Mais cette tranſpoſition ſeroit preſque impraticable, ou du moins plus difficile, ſi on ignoroit le nombre des dièzes & des bémols qui doivent entrer dans les différens tons, & conſtituer leur genre. On en dreſſera une table, d'autant plus volontiers, que tous les Muſiciens ne ſont pas généralement d'accord à cet égard; les uns en mettent le juſte nombre, les autres en mettent moins.

* *La méthode la plus ordinaire de tranſpoſer, eſt de nommer* ſi, *la note ſur laquelle on poſe le dernier dièze de la clef; &* fa, *la note ſur laquelle on poſe le dernier bémol, & de ſuppoſer enſuite une clef relative à ce changement.*

TABLE DES DIEZES.

Tons majeurs.	Tons mineurs relatifs.	Nombre des dièzes.
Sol.	*Mi.*	1. *Fa.*
Re.	*Si.*	2. *Fa, ut.*
La.	*Fa, dièze.*	3. *Fa, ut, ſol.*
Mi.	*Ut, dièze.*	4. *Fa, ut, ſol, re.*
Si.	*Sol, dièze.*	5. *Fa, ut, ſol, re, la.*
Fa, dièze.	*Re, dièze.*	6. *Fa, ut, ſol, re, la, mi.*

TABLE DES BÉMOLS.

Tons majeurs.	Tons mineurs relatifs.	Nombre des bémols.
Fa.	*Re.*	1. *Si.*
Si, bémol.	*Sol.*	2. *Si, mi.*
Mi, bémol.	*Ut.*	3. *Si, mi, la.*
La, bémol.	*Fa.*	4. *Si, mi, la, re.*
Re, bémol.	*Si, bémol.*	5. *Si, mi, la, re, ſol.*

Une regle également ſimple & ſolide, confirme les tables que nous venons de donner. C'eſt que dans les tons majeurs, il faut autant de dièzes ou de bémols à la clef, que l'échelle diatonique du ton en contient en montant ; & dans les tons mineurs, autant qu'elle en contient en deſcendant.

On remarquera dans ces deux tables au premier coup d'œil, que la tonique des tons majeurs, fait toujours la tierce mineure du ton mineur qui lui répond, & qui a le même nombre de dièzes ou de

bémols. Nous développerons dans la ſuite les rapports importans qui leur ont acquis le titre de relatifs.

Mais avant de finir cette ſection, il eſt à propos de faire une obſervation, dont l'omiſſion pourroit jetter dans l'embarras ou dans l'incertitude. C'eſt que les tons mineurs montant diatoniquement depuis leur quinte juſqu'à l'octave, par les mêmes intervalles que leurs majeurs relatifs, ſont obligés de prendra deux dièzes qui ne ſe placent point à côté de la clef, & qu'à cet effet on nomme accidentels. Voyez l'exemple à la fin de l'introduction.

SECTION IV.

De la meſure, & de la ſyncope.

On peut réduire les différentes meſures en uſage, à deux; la meſure à deux tems, & celle à trois tems. Celle à quatre tems, doit être conſiderée comme compoſée de deux meſures à deux tems.

Le premier tems de quelque meſure que ce ſoit, s'appelle fort, les autres foibles. * Ainſi, dans la meſure à deux tems, il y

* *On appelle tems fort, celui du frappé, & tems foible, celui du levé.*

a un tems fort & un foible. Dans la mesure à quatre tems, deux tems fort & deux foibles. Dans celle à trois tems, un tems fort & deux foibles. Mais il faut remarquer que dans cette derniere mesure, le troisieme tems peut être considéré comme tems fort, relativement au deuxième; pourvu que la note qui le forme, ne continue pas dans le tems fort de la mesure suivante.

Toute note qui appartient à deux tems différens, est syncopée ou censée syncoper; il en est ainsi quand elle appartient à deux mesures différentes, sans remplir entiérement ces deux mesures. Telle seroit une note, qui, commençant au tems foible d'une mesure, finiroit sur le tems fort de la mesure suivante; ou, qui, commençant sur la partie foible d'un tems, finiroit sur la partie forte du suivant, ou, qui, commençant par la derniere moitié d'un tems, continueroit dans le tems suivant.

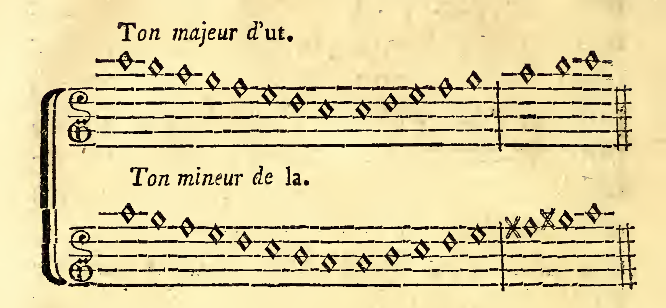
Delà il faut conclure, 1°. qu'une note qui rempliroit entiérement une, deux ou trois mesures, ne seroit point syncopée. 2°. Que la syncope, a deux valeurs différentes proportionnellement aux deux tems différens qu'elle comprend. 3°. Qu'une note qui contient les deux tems foibles

d'une mesure à trois tems, & finit sur le tems fort de la mesure suivante, est censée syncoper. 4°. Qu'il est des occasions où on peut assujettir à la syncope, les deux tems foibles d'une mesure à trois tems; puisque nous avons dit que le troisième, pouvoit être regardé comme tems fort relativement au deuxième. 5°. Que dans les cas proposés, la syncope, pour n'être pas marquée d'un demi-cercle, n'en subsiste pas moins, & exige deux notes fondamentales différentes. Tout ceci est essentiel & aura bientôt son application.

Après cette introduction que nous avons crue indispensable, pour préparer le lecteur aux vraies connoissances de la basse fondamentale, nous allons entrer en matiere. Mais on ne doit point perdre de vue, que cette première partie est uniquement destinée aux consonnances.

Cette précaution suffit pour écarter toutes les chicanes qu'on pourroit faire sur certains principes, définitions ou divisions plus ou moins susceptibles d'étendue, de restriction ou de discussion.

EXEMPLE.



Observations sur cet exemple.

On voit dans cet exemple, que pour rendre l'intervalle du *mi* au *fa* du ton mineur, égal à celui du *sol* au *la* du ton majeur, & celui du *fa* au *sol* du mineur, égal à celui du *la* au *si* du majeur, on a été obligé d'avoir recours à deux dièzes accidentels, l'un sur le *fa*, l'autre sur le *sol* note sensible du ton, de laquelle à la tonique, il ne doit jamais y avoir plus d'un demiton d'intervalle. Remarquons de plus, que les degrés diatoniques du ton mineur, sont les mêmes en descendant, que ceux du majeur. Cette observation aura son application dans son lieu.

Fin de l'introduction.

LE GUIDE



LE GUIDE DU COMPOSITEUR,

CONTENANT

DES REGLES SURES POUR TROUVER, PAR LES CONSONNANCES, LA BASSE FONDAMENTALE DE TOUS LES CHANTS POSSIBLES.

PREMIERE PARTIE.

CHAPITRE PREMIER.

De la basse fondamentale, de son harmonie, & de sa marche la plus parfaite.

LA BASSE fondamentale est le principe & la base de l'harmonie.

L'harmonie est l'union de plusieurs sons disposés par tierce dans l'étendue d'une octave ; c'est ce qu'on appelle accord.

La basse fondamentale est la succession des notes les plus basses des accords qu'elle comporte.

Ces accords sont consonnans ou dissonnans. Il ne sera question, dans cette première partie, que des consonnans, appellés ainsi parce qu'ils sont formés de sons qui se marient agréablement.

La deuxième échelle ou gamme, *section I*, contient tous les accords consonnans, & qui sont propres à la basse fondamentale. Deux tierces, qui sont les moindres intervalles harmoniques, font une quinte; & c'est ce que l'on nomme *accord parfait*, auquel on peut joindre l'octave du premier son, si l'on veut. Cet accord est affecté particulièrement à toute note tonique, ou censée telle.

La plus parfaite marche fondamentale, est celle qu'offre la troisième échelle de l'introduction, c'est-à-dire, celle par quintes, soit en montant, soit en descendant.

Pour former une marche fondamentale, la tonique s'associe ses deux quintes; l'une au-dessus, l'autre au-dessous. Dans le ton d'*ut*, par exemple, la tonique est *ut*, sa dominante tonique *sol* est sa quinte au-dessus, & sa sous-dominante

fa eſt ſa quinte au-deſſous. On peut imaginer la quinte au-deſſous de la tonique, comme ſa quarte au-deſſus, par le moyen du renverſement. Ainſi la quarte & la quinte au-deſſus de la tonique, ſont également ſes deux quintes.

Chacune de ces trois notes eſt fondamentale, & porte avec elle ſa tierce & ſa quinte, c'eſt-à-dire, l'accord parfait; & ces trois accords parfaits de la tonique, de la dominante tonique, & de la ſous-dominante, comprennent toutes les notes des trois gammes de l'introduction qui compoſent le ton d'*ut*. De-là il ſuit qu'il ne peut y avoir, dans chaque ton, que ces trois ſons fondamentaux primitifs; ſçavoir, la tonique & ſes deux quintes. De-là encore, la néceſſité d'avoir préſentes à la mémoire les deux dernières gammes de l'introduction; la troiſième, pour trouver tout d'un coup les trois ſons fondamentaux primitifs de quelque ton que ce ſoit; la deuxième, pour trouver leurs accords parfaits: enſorte que, ſi l'on penſe à la tonique *ut*, par exemple, *mi* & *ſol*, qui forment avec elle ſon accord parfait, *ſol*, *ſi*, *re*, & *fa*, *la*, *ut*, qui ſont ſes deux quintes, avec leurs accords parfaits, doivent s'offrir en même temps à notre penſée.

CHAPITRE II.

Règles pour trouver la basse fondamentale d'un chant donné dans un seul ton.

Nos premiers exemples seront toujours dans le ton majeur d'*ut*. Nous l'avons préféré aux autres tons, comme étant le seul naturel dans lequel il n'entre ni *dièzes* ni *bémols*.

Le sujet *, quant à présent, ne doit former que la tierce, la quinte, ou l'octave de la note fondamentale qui répondra à l'une de ces consonnances. Lorsqu'il en sera tems, nous joindrons la dissonnance aux accords parfaits de la dominante tonique, & de la sous-dominante : ce qui fera le sujet de la seconde partie.

Mais, avant de passer plus avant, il est bon de faire observer qu'en examinant le sujet dont on suppose que le ton sera connu, il faut tâcher d'y distinguer la médiante & la note sensible, parce que la basse fondamentale de ces deux notes sera connue en même temps. La

* *On se servira toujours de ce terme, pour désigner la partie supérieure.*

médiante exige la tonique pour baſſe fondamentale, & la note ſenſible exige la dominante tonique.

Comme toute pièce de muſique doit commencer & finir par la note principale du ton, on ne peut courir riſque de ſe tromper, en donnant à la première note du ſujet, la tonique *ut* pour baſſe fondamentale.

On examinera enſuite dans quel accord des trois notes fondamentales ſe trouve la deuxième note du ſujet. Si elle ſe trouve dans celui de la tonique, on la conſervera; ſi elle dépend de l'accord de la dominante tonique, ou de la ſous-dominante, on paſſera à l'une ou à l'autre de ces deux notes fondamentales, & de-là on retournera à la tonique : bien entendu que le ſujet doit, de ſon côté, s'aſſujettir à cette marche fondamentale.

Remarquons, en paſſant, le privilège de la tonique, qui eſt la ſeule des trois notes fondamentales qui paſſe où l'on veut, & ſelon que le ſujet l'exige. Au lieu que la dominante tonique & la ſous-dominante ne doivent jamais ſe ſuccéder; non ſeulement parce qu'elles interromproient la marche par quintes, mais encore parce qu'elles nuiroient, par cet-

te marche, à la liaiſon d'harmonie : liaiſon indiſpenſable dans toute pièce de muſique, depuis le commencement juſqu'à la fin, & qui conſiſte en des notes communes aux accords des différentes notes fondamentales qui ſe ſuccèdent à la quinte ; comme entre l'octave de la tonique, & la quinte de la ſous-dominante ; & entre l'octave de la dominante tonique, & la quinte de la tonique.

Or, cette communauté de notes pourroit cauſer de l'embarras, dans le cas où il regneroit de l'arbitraire entre deux notes fondamentales, ſous une note du ſujet qui ſeroit commune à leurs accords : mais la néceſſité de la marche fondamentale, par quintes, diſſiperoit l'embarras, pourvu cependant qu'on ne voulût s'obſtiner à vouloir conſerver la ſous-dominante ſous ſa quinte *ut*, lorſque cette quinte eſt ſuivie diatoniquement.

Enfin, en conſidérant attentivement les notes du ſujet, & connoiſſant parfaitement les accords parfaits des trois notes fondamentales primitives, on reconnoîtra aiſément, 1°. que jamais deux notes, en degrés diatoniques, ne peuvent appartenir à la même note fondamentale ; 2°. que les accords fondamen-

taux étant compoſés de tierces & de quintes, les notes du ſujet qui ſuivent pareils intervalles, c'eſt-à-dire, qui marchent par tierces ou par quintes, peuvent toutes appartenir à la même note fondamentale ; & quoique le contraire puiſſe arriver, le ſoupçon n'en eſt pas moins légitime. Voyez *exemple* 1, *planche* 1.

Obſervations ſur cet exemple.

Lors

[redacted] que le ſujet marche par des intervalles diatoniques, chacune de ſes notes a ſa baſſe fondamentale particulière ; & lorſqu'il marche par des intervalles conſonnans, comme aux lettres *A*, elles ſe trouvent compriſes dans l'accord de la même note fondamentale ; & quand le contraire arrive, comme à *B*, cela ſe voit clairement. Si on conſervoit la ſous-dominante ſous la note *C*, elle feroit ſuivie de la dominante tonique, contre la règle, laquelle doit être employée ſous la note *D*. Or cette marche interromproit celle par quintes, & feroit ceſſer la liaiſon d'harmonie.

CHAPITRE III.

De quelques règles particulières de la basse fondamentale.

On doit se rappeller ici tout ce que nous avons dit de la syncope, *sect. IV.*

Première règle.

Toute note syncopée, ou censée telle dans le sujet, exige deux notes fondamentales différentes.

Seconde règle.

Les deux temps foibles d'une mesure à trois temps, ne sont pas censés syncoper, quoiqu'on puisse les y assujettir, pour procurer à la basse fondamentale sa marche légitime.

Troisième règle.

On doit éviter de faire syncoper la basse fondamentale, à moins qu'on n'y soit absolument forcé. Cependant elle peut syncoper en débutant, & sans tirer à conséquence, pourvu que le sujet com-

mence par un temps foible, lequel eſt toujours compté pour rien en pareil cas.

Elle peut encore ſyncoper, d'une meſure à l'autre, dans une meſure à trois temps, pourvu qu'on puiſſe réduire les deux meſures où elle ſyncope, en une ſeule. Voyez *exemple* 2. *pl.* 1.

Obſervations ſur cet exemple.

La note du début dans le ſujet ſe trouvant dans un temps foible, on la compte pour rien, & la baſſe fondamentale peut y ſyncoper, ſans tirer à conſéquence.

Les notes *A B* du ſujet ſont cenſées ſyncoper, quoiqu'elles ne ſoient pas liées d'un demi-cercle. Chaque valeur de ces ſyncopes doit avoir ſa baſſe fondamentale particulière.

Si on conſervoit la dominante *C* ſous la note *D* du ſujet, qui pourroit ſervir de quinte à cette ſous-dominante, la baſſe fondamentale ſyncoperoit; c'eſt pourquoi il faut qu'elle paſſe à la tonique *E*, dont la note *D* du ſujet fait l'octave.

Mêmes obſervations aux meſures 8 & 9, 13 & 14.

On auroit pu conſerver à *F* la tonique déjà employée dans la meſure précé-

dente ; ſans occaſionner une ſyncope ; & ſi on a employé la note du ſujet comme quinte de la ſous-dominante, c'eſt pour changer la baſſe fondamentale à chaque temps fort, lorſque le ſujet le permet, pour conſerver la même note fondamentale dans toute la meſure : ce que l'on doit toujours obſerver dans des cas arbitraires pareils à celui-ci. Il n'en eſt pas de même à la meſure 12, où le ſujet force de conſerver la ſous-dominante déjà employée dans toute la meſure précédente.

Lorſque le cas eſt forcé, il faut s'y ſoumettre.

Si la tonique ſyncope à *G*, c'eſt qu'on peut réduire en une ſeule meſure les deux qu'elle occupe en cet endroit.

On peut ſuivre les notes ou les guidons, dans la baſſe fondamentale, ſous les premières lettres *A B*.



CHAPITRE IV.

Des cadences, ou repos, dans le sujet & dans la basse fondamentale.*

TOUT ce qui forme conclusion de chant dans le sujet, s'appelle cadence, ou repos.

Ces cadences sont formées généralement, dans le sujet, par deux notes diatoniques. La première de ces deux notes annonce la cadence ; & la deuxième, qui tombe avec le temps fort, la termine.

Elles se forment encore très-souvent par un intervalle de tierce, sur la médiante & sur la note sensible.

Enfin elles se forment aussi, mais plus rarement, par une note syncopée, ou censée syncoper; parce que la dernière valeur de cette syncope qui tombe avec le temps fort, peut terminer un sens harmonique, & demande d'ailleurs une

* *Il ne sera question ici que de la cadence parfaite & de l'imparfaite. Dans la seconde partie, nous traiterons des cadences rompues & interrompues, & de leurs imitations.*

nouvelle note fondamentale.

On diſtingue les cadences, dans la baſſe fondamentale, en parfaite & imparfaite. La parfaite, ſe fait en deſcendant de quinte ; la dominante tonique l'annonce, & la tonique la termine. L'imparfaite, ſe fait en montant de quinte ſur cette même tonique, ou ſur la dominante tonique. Dans le premier cas, c'eſt la ſous-dominante qui l'annonce ; & dans le ſecond, c'eſt la tonique.

Comme il ne s'agit encore dans nos exemples, que d'un ſeul ton, les cadences ou repos ne peuvent y être bien ſenſibles qu'à la fin de ces exemples. Lorſqu'il en ſera temps, nous joindrons les lumières néceſſaires à ces premières notions. En attendant, ne nous laiſſons pas ſurprendre par les marches fondamentales par quintes, en les prenant pour autant de cadences. Elles ne doivent être priſes pour telles, que dans les endroits où le ſujet forme un repos ſenſible. Voyez *exemple 3. pl. 2.*

Obſervations ſur cet exemple.

Par-tout où la baſſe fondamentale deſcend ou monte de quinte ſur le temps fort, on pourroit prendre toutes ces mar-

ches pour autant de cadences : mais, comme le ſujet ne forme de repos ſenſible qu'à *A. B. C. D.* on ne doit faire attention qu'à ceux-là.

Les cadences ſont parfaites à *A B* & à *D;* la dominante tonique les annonce, & la tonique les termine.

Elles ſont imparfaites à *E* & à *C;* la ſous-dominante annonce la première, & la tonique la termine. Cette même tonique annonce celle qui ſe forme à *C*, & la dominante tonique la termine.

CHAPITRE V.

Des différentes marches fondamentales de la tonique.

LA dominante tonique & la ſous-dominante ſont aſſujetties à la ſeule marche par quintes. Il n'en eſt pas de même de la tonique ; ſes routes vont ſe multiplier, tandis que les deux autres notes fondamentales ſuivront toujours la même.

Ces nouvelles marches de la tonique vont donner plus de variété au ſujet, qui, ſans cela, ſe trouveroit borné à un chant preſque uniforme & monotone. Il faut

donc regarder déſormais la tonique comme le mobile de la variété & de la beauté du chant, de l'harmonie & de la modulation : ce que nous tâcherons de prouver inſenſiblement par nos exemples.

ARTICLE PREMIER.

De la marche de la tonique, par ſeconde, en montant.

LA tonique peut monter de ſeconde ſur une dominante, que nous appellerons *ſus-tonique*, ſelon la dénomination de la ſeconde ſection.

Il n'y a, dans chaque ton, qu'une tonique & une ſous-dominante. Mais il y a deux ſortes de dominantes; la dominante tonique, qui précède toujours la tonique, & l'autre, que nous appellons ſimplement dominante, précède toujours une autre dominante.

La marche de ces dominantes doit être par-tout la même; elles doivent toutes deſcendre de quintes, & ſe ſuccéder les unes aux autres juſqu'à la tonique précédée de ſa dominante tonique.

Cette marche de ſeconde en montant, ſemble, du premier coup d'œil, interrompre la liaiſon d'harmonie ſur laquelle nous

avons insisté dans le chapitre II; puisqu'il ne paroit pas réellement y avoir liaison d'harmonie entre *ut, mi, sol* & *re, fa, la*, & il n'y en a nulle en effet, quant à présent: mais, lorsque la dissonance nous sera connue, on verra disparoître le défaut apparent de cette liaison. On verra de plus alors, que ce nouvel accord fondamental n'est formé que du renversement de celui de la sous-dominante. En attendant, profitons de cette nouvelle marche de la tonique, pour varier nos chants & notre harmonie, & tâchons de porter l'un & l'autre à sa plus grande perfection.

La tonique ne devra monter de seconde, que dans le cas où elle ne pourroit observer la marche par quintes, ou lorsqu'on se verroit forcé par le sujet à faire syncoper la basse fondamentale, ou bien encore lorsque la sous-dominante seroit obligée de monter de seconde sur la dominante tonique. Voyez *exemple 4, pl. 2.*

Observations sur cet exemple.

La note sensible à *B* exige la dominante tonique pour basse fondamentale. Si l'on emploie cette même dominante sous la note *A* du sujet, la syncope y sera formelle.

Si l'on emploie la sous-dominante à *C*,

elle ſera forcée de paſſer à la dominante tonique qu'exige la note *D* du ſujet, & la liaiſon d'harmonie y ſera interrompue.

Même obſervation à *E F*.

Si l'on ſuit les guidons à la meſure 9, la baſſe fondamentale ſera forcée de ſyncoper.

On voit, dans cet exemple, la néceſſité de la marche de la tonique par ſeconde en montant, ſoit pour éviter la ſyncope dans la baſſe fondamentale, ſoit pour conſerver la liaiſon d'harmonie.

ARTICLE II.

De la marche de la tonique, par tierce en deſcendant.

LA tonique peut encore deſcendre de tierce ſur une ſimple dominante, que nous appellerons *ſus-dominante*, ſelon la dénomination de la ſeconde ſection.

Le cas le plus évident d'employer cette nouvelle dominante eſt lorſque la tonique ſeroit forcée de ſyncoper, même en débutant; bien entendu que le ſujet ſe prêtera pour lors à cetre marche.

Cette nouvelle dominante ſera aſſujettie, comme la ſus-tonique, à deſcendre de quinte pour marcher de dominante en dominante

dominante jusqu'à la tonique, précédée de sa dominante tonique. Voyez *exemple 5, pl. 2.*

Observations sur cet exemple.

Dans le premier début, on peut faire descendre la tonique de tierce, puisque le sujet ne s'oppose pas à cette marche; au lieu qu'elle est forcée de syncoper dans le second par l'opposition formelle du sujet à la nouvelle marche indiquée dans cet article.

Le sujet oblige la tonique à descendre de tierce à *A*, puisque ni la sous-dominante, ni la sus-tonique, ne pourroit y être employée sans syncoper à *B*. Si l'on employe la tonique à *C*, elle y syncopera; voilà donc un cas absolu de la faire descendre de tierce sur la sus-dominante.

Arbitraire entre la sus-dominante & la sus-tonique, marquée d'un guidon à *D*.



ARTICLE III.

Dans les cas arbitraires, la marche par tierce en deſcendant, doit être préférée à celle par ſeconde en montant; d'où naît la néceſſité de marquer, par des guidons, les différentes baſſes fondamentales poſſibles.

L'ARBITRAIRE en queſtion règne dans toutes les notes d'un ton, excepté la note ſenſible. Car, outre ce que nous avons dit, chap. II, au ſujet de la communauté des notes entre les accords des trois ſons fondamentaux primitifs; cette communauté règne encore entre la quinte de la dominante tonique & l'octave de la ſus-tonique, & entre la quinte de celle-ci & l'octave de la ſus-dominante. D'un autre côté, la ſous-dominante a deux notes communes avec la ſus-tonique & avec la ſus-dominante. D'ailleurs, l'octave de la ſus-dominante fait la tierce de la ſous-dominante, & la quinte de la ſus-tonique.

La même communauté règne encore entre l'octave de la tonique & la tierce de la ſus-dominante, & entre la tierce

de cette même tonique & la quinte de cette ſus-dominante.

Par cette analyſe, on voit la néceſſité de ſe mettre bien au fait de toutes ces notes communes à différentes notes fondamentales, par des exemples qu'on peut ſe faire ſoi-même, en rangeant de ſuite toutes ces notes avec leurs accords parfaits.

C'eſt de cette communauté de ſons, que naît l'arbitraire en queſtion. Ce qui ſuit ou précède une note commune, détermine preſque toujours le choix de la note fondamentale qui y convient, en conſéquence de la marche preſcrite. Mais il ne faut jamais s'occuper de cet arbitraire dans la baſſe fondamentale, que lorſque pluſieurs marches y ſont régulières. C'eſt à cette occaſion qu'il faut préférer les plus parfaites à celles qui le ſont moins. Comme celle par quinte eſt plus parfaite que celle par tierce, & celle-ci plus que celle par ſeconde, cette connoiſſance doit nous guider dans le choix que nous devons faire. Cependant, comme la perfection conſiſte auſſi dans la variété, dans le beau chant & dans l'eſprit de ce chant, dans l'expreſſion & dans le deſſein, on eſt obligé

quelquefois, pour s'y soumettre, de transgresser une règle moins considérable. Voyez *exemple* 6, *pl.* 2.

Observations sur cet exemple.

Quoique nous ayons dit ailleurs que la médiante exigeoit naturellement la tonique pour basse fondamentale, cela ne doit s'entendre qu'au cas que cette tonique ne soit pas déja employée immédiatement auparavant : car alors il est libre d'employer la médiante comme quinte de la sus-dominante, puisqu'elle est commune à ces deux notes fondamentales. Ainsi, pour varier l'harmonie, on peut substituer la sus-dominante marquée d'un guidon, à la tonique, sous la médiante *A* du sujet; au lieu de répéter cette même tonique déja employée.

Puisque la dominante tonique se répéte dans la mesure 2, on peut d'abord employer la sus-tonique, marquée d'un guidon sous la note *B* du sujet, qui est commune à ces deux notes fondamentales.

Même observation à la pénultième mesure.

Dès que la tonique se répète dans la quatrième mesure, on peut substituer la

ſus-tonique à la ſous-dominante, qui eſt ſous la note *C*, pour arriver, par une marche de dominantes, à la tonique, ſous la note *E*: car la note *C* du ſujet eſt commune aux accords des deux notes fondamentales en queſtion, de même que la note *D* du ſujet eſt commune aux accords de la tonique & de la dominante tonique.

Les différentes notes fondamentales, marquées par des guidons ſous la note *F* du ſujet, ne peuvent être imaginées que par la répétition de la ſous-dominante précédée & ſuivie de ſa tonique.

Les notes valent mieux que les guidons à *G H*, parce qu'en ſuivant les guidons, la tonique ſous *H* ſeroit obligée de monter de ſeconde; & cette marche n'eſt pas ſi parfaite, ainſi qu'il a été dit, que celle par tierce.

On peut ſuivre indifféremment les notes de la baſſe fondamentale, ou les guidons, aux meſures 19 & 20: l'une & l'autre marche y eſt également bonne. Cependant, en ſuivant les guidons, on prend la route des dominantes, qui eſt toujours la meilleure.

On voit, dans les guidons de cet exemple, la poſſibilité d'une deuxième baſſe

fondamentale, dont il faut ſçavoir profiter dans l'occaſion, ſoit pour varier l'harmonie, ſoit pour le goût du chant de la baſſe continue, ſoit enfin pour l'arrangement des autres parties.

CHAPITRE VI.

Des tons relatifs.

CHAQUE ton majeur en a un mineur qui lui eſt relatif. Ces deux tons relatifs entr'eux ſont à la diſtance d'une tierce mineure, comme ſont le ton majeur d'*ut* & le mineur de *la*.

Leur rapport ſe reconnoît, 1°. dans le même nombre de dièzes & de bémols qui entrent dans l'un & l'autre ton *; 2°. par le grand nombre de notes communes à leurs accords. Car, puiſque leurs toniques ſont à une tierce mineure l'une de l'autre, il doit s'enſuivre que toutes les notes fondamentales de leurs tons ſont à une pareille diſtance. Or, comme on doit ſçavoir que les notes fondamentales, à la tierce l'une de l'autre, ont deux notes communes à leurs accords,

* *Voyez l'introduction, ſection III.*

chap. V, art. III, on concevra aiſément que toutes les notes diatoniques de l'un des deux tons appartiennent également à l'autre, excepté les deux dièzes accidentels du mineur. Voyez *la ſection déja citée, & l'exemple qui y répond.*

De ces deux dièzes accidentels, celui de la note ſenſible eſt le ſeul auquel il faille avoir égard, parce que l'autre ne paroît jamais ſans être ſuivi de celui-ci. Cette note ſenſible du ton mineur, eſt toujours formée d'un dièze ajouté à la quinte du majeur. De ſorte que, ſi l'on voit, dans le ſujet, cette quinte ſans dièze, ce ſera ſûrement le ton majeur; à cela près, la baſſe fondamentale eſt arbitraire dans l'un de ces deux tons. Voyez *les exemples* 7 *&* 8. *pl.* 3.

Les autres tons relatifs à l'un de ces deux premiers, ſe trouvent dans leurs dominantes & ſous-dominantes, qui peuvent devenir toniques à leur tour, & dont le genre doit être le même que celui du premier ton auquel elles appartiennent.

De-là, cette règle importante: tous les tons, à la quinte l'un de l'autre, ſont de même genre; & tous ceux à la tierce l'un de l'autre, ſont d'un genre différent.

Qui plus eſt, les tons relatifs ne doivent jamais avoir qu'un dièze de plus, ou un bémol de moins que le ton principal, ſans faire attention aux dièzes accidentels du mineur ; parce que c'eſt toujours ſur le majeur qu'il faut ſe guider, pour ce qui regarde ſon ton mineur relatif.

Obſervations ſur les deux exemples.

On peut faire deſcendre de tierce la tonique ſous *A*, & la faire paſſer à ſa dominante ſous *B*, pour y éviter la triple répétition de la tonique, qui eſt cependant poſſible.

La cauſe de l'arbitraire, qui regne dans la baſſe fondamentale de ces deux exemples, vient de ce que la quinte du ton majeur ne paroît point dans le ſujet, ſoit ſans dièze, ſoit avec un dièze.



CHAPITRE VII.

Où l'on indique plusieurs moyens de connoître le ton dans le sujet.

Dans les chapitres précédens, nous avons montré suffisamment les routes fondamentales possibles dans un seul ton; celle par quinte, celle par tierce en descendant, celle par seconde en montant, & l'arbitraire qui règne entre ces différentes routes. Nous allons désormais entrelacer les tons relatifs au principal; &, dans cet entrelacement, nous découvrirons de nouvelles routes fondamentales, qui, quoique connues par la plupart des artistes, ou sont mal employées, ou sont mal définies. Mais auparavant, tâchons de remplir l'objet de ce chapitre, en indiquant les différens moyens de connoître le ton dans le sujet.

La musique, ainsi que le discours, a ses phrases & ses périodes, qui se distinguent par les fréquens repos qui s'y rencontrent, & dont on trouve naturellement la basse fondamentale. Mais, comme elle y est tantôt tonique, tantôt do-

minante tonique, ſelon l'expoſé du chapitre IV, les ſignes viſibles dans le ſujet empêchent de s'y tromper; &, à leur défaut, les rapports, entre les tons ſucceſſifs, diſſipent le doute.

PREMIER MOYEN.

Connoître le ton par la note ſenſible.

La note ſenſible, qui fait toujours la tierce majeure de la dominante tonique, eſt le plus sûr moyen de reconnoître le ton, ſurtout quand on a ſoin de placer à côté de la clef le juſte nombre de dièzes ou de bémols néceſſaires aux tons tranſpoſés, qui donnent à la règle ſuivante la plus grande évidence.

Dès qu'il paroît un nouveau dièze, ou un nouveau bémol, le ton change, s'il n'eſt déja changé. Si la note eſt dièzée, elle eſt note ſenſible; ſi elle eſt bémoliſée, celle qui devroit avoir un bémol après elle, ſuivant l'ordre des bémols *, eſt pour lors note ſenſible. S'il y a pluſieurs dièzes ou bémols de ſuite entre deux repos, c'eſt ſur le dernier, dans l'ordre des dièzes, que l'on doit appliquer cette règle.

* *Voyez l'introduction, ſection III.*

Deux nouveaux dièzes, en montant diatoniquement, ſont toujours les accidentels d'un ton mineur, & le deuxième eſt toujours la note ſenſible. S'il ſe trouve un bécare aux plus bas des deux dièzes, c'eſt ſigne qu'il y avoit un bémol auparavant ſur la même note. Les nouveaux ſignes du changement de ton, ſe préſentent toujours d'un ton à l'autre, & l'on doit avoir égard aux ſignes qui ont précédé, lorſqu'on n'en voit point de nouveaux qui les ſuppriment. Voyez *exemple 9. pl. 3.*

Obſervations ſur cet exemple.

On ne peut ſe méprendre en prenant les notes *A* pour des ſenſibles. Le bémol *B* pourroit appartenir au ton de *re*, annoncé par l'*ut* dièze qui le précède ; mais ce même *ut* paroiſſant ſans dièze à *C*, le *ſi* bémol doit pour lors guider : &, en ce cas, *mi* eſt note ſenſible. Le bémol à *D* n'étant ſuivi ni précédé d'aucun dièze ni bémol, annonce *la* pour note ſenſible.

Le ton de *ſol*, qui vient enſuite, eſt réputé mineur, à cauſe du *mi* bémol qui le précède, quoiqu'il dût

être majeur ſelon ſon rapport avec le principal: mais, outre cette raiſon, le ton de *re* mineur qui ſuit immédiatement celui de *ſol*, exige que celui-ci ſoit du même genre, ſelon la règle donnée, chap. VI.

Si la note *E* n'a point de bémol, c'eſt qu'elle eſt pour lors le plus bas des deux dièzes accidentels du ton mineur de *re*.

Même obſervation au *fa* dièze, qui paroît enſuite.

Le bémol à *F*, indique *mi* pour note ſenſible; & cette même note paroiſſant enſuite ſans bémol, ſuivie de la note ſenſible de *re*, fait aſſez reconnoître la note pour le premier [redacted] accidentel de ce ton mineur.

Le dièze diſparoiſſant à *G*, prouve ſuffiſamment que la note qui précède immédiatement, eſt note ſenſible.

SECOND MOYEN.

De l'incertitude où l'on doit être à l'égard de la note ſenſible des tons majeurs, & des intervalles propres à faire connoître le ton dans le ſujet.

PUISQUE la note ſenſible des tons majeurs fait toujours la ſeconde des

tons mineurs relatifs *, cette eſpèce d'équivoque doit jetter des doutes ſur le véritable ton, ſurtout quand on n'apperçoit point un nouveau dièze qui puiſſe décider.

Si effectivement il n'y en a point d'autre, & que la quinte du ton majeur indiqué par ce ſeul dièze, paroiſſe dans le ſujet, on aura bien jugé en le prenant pour note ſenſible. Mais, ſi cette quinte ne paroît pas, le doute ſubſiſte, & c'eſt pour lors au repos de la phraſe qu'il faut avoir recours; ou, à ſon défaut, au rapport le plus intime entre les tons ſucceſſifs. Mais ceci regarde plus particulièrement les moyens ſuivans.

A l'égard des intervalles propres à faire connoître le ton dans le ſujet, ils conſiſtent en deux eſpèces : 1°. les chûtes de tierce ſur le temps fort, 2°. les intervalles de quarte ou de quinte.

Les notes ſur leſquelles le ſujet deſcend de tierce ſur le tems fort, & où l'on ſent le moindre repos, ſont ou médiantes, ou ſenſibles. Elles peuvent auſſi ne pas l'être : mais alors on le reconnoît aiſément, ſoit parce que le repos que doit former cette chûte de tierce ſera inſenſi-

* *Voyez l'introduction, ſection III.*

ble, soit surtout par le défaut des dièzes ou des bémols nécessaires au ton, qu'indiqueroient de pareilles médiantes ou notes sensibles.

D'un autre côté, deux notes à la quarte ou à la quinte dans le sujet, sont le plus souvent fondamentales du ton qui existe. Quelquefois il n'y en a qu'une des deux, & quelquefois aussi elles ne le sont ni l'une ni l'autre. Mais il est facile de ne s'y pas tromper, en faisant la même remarque que nous avons faite ci-dessus pour la médiante & pour la note sensible. Le plus sûr moyen de ne se point tromper entre deux tons douteux, c'est de remarquer, dans le sujet, deux notes entre lesquelles puisse se rencontrer le dièze ou le bémol nécessaire au ton que l'on croira préférable ; puis, après avoir chanté tout le sujet jusqu'au repos qui suit ces deux notes, on le recommence une seconde fois, en essayant de parcourir les degrés diatoniques contenus entre ces deux mêmes notes, sans altérer le mouvement ; &, si l'on y entonne naturellement, sans la moindre réflexion, le dièze ou le bémol en question, on aura auguré juste : sinon il faudra s'en tenir à l'autre ton. Voyez *exemple* 10. *pl.* 3.

Obſervations ſur cet exemple.

Les notes *A*, où le ſujet deſcend de tierce ſur le temps fort, ſont des médiantes ; & les notes *B* ſont des ſenſibles.

Si l'on prenoit la première note *B* pour une médiante, on ſeroit bien trompé ; car, outre que la baſſe fondamentale ſeroit la même, on ne voit point à *C* le dièze néceſſaire au ton qu'indiqueroit cette médiante mal imaginée ; & d'ailleurs on ſeroit forcé de rentrer dans le ton dont elle eſt note ſenſible.

Quiconque prendroit les notes *D* pour des médiantes ou des ſenſibles, ſeroit détrompé par le défaut des dièzes ou des bémols néceſſaires en pareil cas. Si la première note *D* étoit médiante, il faudroit un bémol au *mi* qui la précède, & il faudroit un dièze au *ſol* qui paroît après la ſeconde note *D*, ſi celle-ci étoit auſſi médiante. Si la troiſième note *D* étoit médiante ou ſenſible, il faudroit un bémol au *ſi* qui la ſuit. On doit faire les mêmes obſervations aux autres notes *D*.

S'il ſe trouve quelques médiantes dont les repos ſoient inſenſibles, les notes *D*, qu'on croiroit pouvoir prendre pour telles,

n'en donnent pas de plus ſenſibles.

Des trois notes qui forment deux intervalles de quarte, meſures 4 & 5, la première eſt dominante tonique, & la deuxième eſt tonique.

Des deux notes à la quarte, meſures 10 & 11, la derniere eſt dominante tonique.

Les deux notes encore à la quarte, meſures 20 & 21, ſont fondamentales, la première eſt dominante tonique, & la deuxième tonique.

Aucune des deux notes *E*, *F* n'eſt fondamentale, puiſqu'elles forment un intervalle de fauſſe quinte, & non pas une quinte juſte. D'ailleurs la note *E*, comme fondamentale, exigeroit un bémol à *F*, & celle-ci un dièze à la note *E*.

Les deux notes *G*, *H* ſont fondamentales, l'une dominante tonique, l'autre tonique.

A l'égard du *ſi* bémol qu'exige le ton qu'elles indiquent, il ſuffit de chanter le ſujet depuis la note avant *G*, juſqu'au tems fort de l'autre meſure qui ſuit la lettre *H*, tel qu'il eſt, & recommencer immédiatement, en rempliſſant tous les intervalles, on y entonnera le *ſi* bémol, qui fait le demi ton dont nous avons parlé.

Des

Des deux notes à la quarte en defcendant, mefures 27 & 28, aucune n'eft fondamentale ; l'une eft médiante, l'autre note fenfible. Et des deux notes qui fuivent ces deux-là, qui forment un intervalle de quarte en montant, la derniere eft dominante tonique.

Il refte encore dans cet exemple, des intervalles de tierce, de quarte & de quinte, fur lefquels nos obfervations ne font point tombées. La crainte de fatiguer le lecteur nous retient ; d'ailleurs, il eft bon de fuivre de foi-même, la route que nous avons indiquée.

TROISIÉME MOYEN.

Connoître les tons fucceffifs par leurs rapports.

Le fujet peut être tourné de façon, qu'aucun des fignes évidens déja cités, n'y paroiffe. C'eft alors qu'il faut avoir recours au plus intime rapport entre les tons fucceffifs.

Ces rapports confiftent, en ce que deux tons qui fe fuccédent immédiatement, doivent être à la quinte l'un de l'autre,

s'ils ne ſont pas à la tierce comme le majeur & le mineur relatif; il faut de plus que les tons qui ſe ſuccédent dans le courant d'une piece, ſoient relatifs entr'eux & le ton principal.

Cependant, dès que ces tons ſe trouvent tous relatifs au principal, ils peuvent donc ſe ſuccéder à la ſeconde l'un de l'autre ; mais pour lors la tonique du premier ton, deſcend toujours de tierce mineure, ou de quinte ; de tierce mineure, pour paſſer au ton à la ſeconde au-deſſus, & de quinte, pour paſſer au ton à la ſeconde au-deſſous. De ſorte que cette tierce ou quinte, pouvant être regardée comme une tonique paſſagere, mais relative à ces deux tons qui ſe ſuccédent à la ſeconde; elle entretient les rapports néceſſaires.

Jamais deux toniques à la ſeconde ne peuvent ſe ſuccéder, que dans un cas où l'on ſuppoſeroit le ſens abſolument fini ſur la premiere, de ſorte que la ſeconde, en recommençât un tout nouveau, comme ſi c'étoit deux piéces de muſique différentes. Mais cette obſervation n'eſt pas encore de la compétence de nos premieres regles.

Tous ces principes, une fois bien conçus, jettent de grandes lumieres pour ſe

conduire dans les cas douteux ; & il eſt impoſſibe qu'avec de tels ſecours, on ne vienne à bout de ſe relever de ſon doute. Car ſi une fois on eſt parvenu à connoître un ton par les ſecours indiqués, on parviendra aiſément à connoître le douteux, par les rapports réciproques, entre les tons ſucceſſifs, au défaut d'autres ſignes. *Voyez exemple XI pl. 4.*

Au reſte, comme le ton majeur d'*ut* & le mineur de *la*, ſont les modèles de tous les autres tons, nous nous ſervirons indifféremment de l'un ou de l'autre de ces deux tons, dans nos exemples, étant facile d'y conformer les autres, quand on veut s'en ſervir, en mettant à côté de la clef, les dièzes ou les bémols qui leur conviennent.

Obſervations ſur cet exemple.

Les chifres poſés au-deſſus des notes dans tout le cours de cet exemple, ſervent à marquer les repos, qui ſe font de deux en deux meſures ; mais celui qui ſe fait au chifre 4 eſt toujours beaucoup plus ſenſible ; que celui d'auparavant.

Les deux notes du début étant communes au ton majeur & au mineur, le vé-

ritable ton paroîtroit douteux, ſi le repos ſenſible qui ſe fait ſentir à la quatriéme meſure, ne décidoit pour le mineur. D'ailleurs la derniere note de cette même meſure, que l'on doit regarder comme le reſte du repos, indique aſſez le ton mineur de *la*.

En examinant bien cette premiere phraſe, on y trouvera deux notes à la quarte ſous le chifre 3, qui ne peuvent être fondamentales dans le ton d'*ut*, au lieu que la derniere des deux, eſt dominante tonique du ton de *la*.

Le ton de *ſol* à *A*, eſt paſſager; le dièze qui l'annonce, eſt un des deux dièzes accidentels du ton principal, dont l'autre paroît enſuite: auſſi le repos n'y eſt pas ſi ſenſible que celui qui ſe fait à *B*.

Le ton de *re*, quinte du principal, eſt viſible à *C*. Il en eſt de même de celui d'*ut* qui finit à *D*; celui-ci eſt à la ſeconde de celui de *re* qui le précéde: mais en examinant les guidons qui tiennent lieu de la baſſe fondamentale, on voit le premier deſcendre de quinte ſur *ſol*, & celui-ci ſur *ut*, d'où les rapports néceſſaires ſont bien entretenus par des tons relatifs, entr'eux & le principal.

Le ton de *ſol*, quinte d'*ut*, paroît à *E*;

ensuite celui de *mi* à *F*: celui-ci est le mineur relatif du majeur de *sol*, & par conséquent à la tierce mineure du premier.

Le ton de *re* qui paroît ensuite précédé de celui de *mi*, & suivi de celui d'*ut*, tous trois à la seconde l'un de l'autre; mais en examinant les guidons, on les trouvera relatifs entr'eux & le principal: il faut cependant observer que les phrases en sont très-courtes, comme elles doivent l'être entre les tons qui se succèdent à la seconde.

Le ton de *fa*, quinte d'*ut*, paroît à *G*, d'où l'exemple continue par des tons assez visibles pour pouvoir les expliquer de soi-même.

QUATRIEME MOYEN.

Du moment précis où le ton change, & de la marche fondamentale en pareil cas.

Le ton ne change qu'après un repos ou cadence sur la tonique, ou sur sa dominante. C'est après ce repos, que l'on doit disposer la marche fondamentale pour arriver à la tonique du nouveau ton par les routes prescrites.

Si le même ton continue après le repos, il n'y a rien à ſavoir de nouveau.

Si le ton change, la note fondamentale du repos quelle qu'elle ſoit, doit être cenſée tonique, & l'on choiſit parmi les différentes routes poſſibles, celle qui convient, pour conduire à la tonique du nouveau ton.

On doit préférer ici comme ailleurs les plus parfaites marches fondamentales; celle par quintes eſt la plus parfaite: ſi celle-ci eſt impraticable, on peut faire deſcendre de tierce, la tonique qui a conclu le repos, ou faire monter de ſeconde, la dominante qui l'aura terminé; enſuite on paſſe à un autre ton.

Cette même dominante, peut encore être ſuivie de ſa tonique, avant de paſſer à un autre ton, ſi le ſujet le permet. Voyez *exemple* 12, *pl.* 4.

Obſervations ſur cet exemple.

Le premier intervalle de quarte dans le ſujet, pourroit indiquer le ton majeur d'*ut*, mais outre que le deuxieme doit faire pancher pour le mineur de *la*, le dièze qui ſuit, détermine en faveur de ce dernier ton.

La dominante tonique termine le repos qui ſe fait à *A;* elle eſt ſuivie de ſa tonique à la meſure ſuivante, qui devient à ſon tour dominante tonique de *re*, en conſéquence du dièze.

La note *ſi* n'étant point bémoliſée à *B*, annonce aſſez le ton d'*ut*, & pour y arriver, la tonique *re* deſcend de quinte ſur *ſol*, qui paſſe à la tonique *ut* ſelon la regle déja donnée, pour les tons qui ſe ſuccèdent à la ſeconde. Remarquons, que dans le cas préſent, *ſol* ne peut pas être tonique après la tonique de *re* mineur, mais dominante tonique. Cette obſervation doit auſſi ſervir pour une pareille ſucceſſion, dans l'exemple précédent, avant la lettre *G*, & pout tout autre cas pareil qui pourroit ſe rencontrer par la ſuite, juſqu'à ce que la diſſonance vienne diſſiper le doute par l'addition du chifre.

Après avoir terminé le ton d'*ut* par la tonique, on prend une marche de dominantes, pour arriver à celle qu'indique la note ſenſible *C*.

Même obſervation & même marche fondamentale, pour arriver au ton indiqué par la note ſenſible *D*.

Ayant terminé le ton de *re* par la tonique, on la conſerve ſous la ſyncope du

ſujet, pour y devenir dominante tonique de *ſol*, indiqué dans le ſujet par le repos ſenſible à *E*.

Après le ton de *ſol*, vient celui d'*ut*, & enſuite celui de *fa*. La marche fondamentale eſt par-tout la même. Chaque tonique y devient par-tout dominante tonique, & les rapports s'y obſervent régulierement.

Deux raiſons nous ont engagé à prendre le ton de *fa* à *F*, aulieu d'y continuer celui d'*ut*: la premiere, parce qu'il y a repos à *F*, & qu'un pareil repos, ne pouvant être formé que par une médiante ou par une note ſenſible, la note du ſujet n'eſt ni l'une ni l'autre dans le ton d'*ut*. La ſeconde, parce que le ton mineur de *re*, annoncé par le dièze *G*, eſt le mineur relatif du majeur de *fa*, au lieu qu'il eſt à la ſeconde de celui d'*ut*. Cette derniere raiſon eſt plus que ſuffiſante, lorſqu'à l'occaſion d'un ton douteux, on a égard comme on le doit à celui qui le ſuit, & par rapport auquel on doit ſe conduire.

Du ton de *re* annoncé par la note ſenſible *G*, on paſſe au ton d'*ut* par les routes preſcrites, d'où la tonique deſcend de tierce ſur la tonique du ton principal à *H*, dont le ton continue juſqu'à la fin.

CHAPITRE VIII.

De la poſſibilité de paſſer d'une tonique à une autre par tous les intervalles conſonnans, & des toniques étrangeres ou paſſageres dans le ton qui exiſte.

Une tonique pouvant paſſer à une autre tonique par tous les intervalles conſonnans, il ſuit, que la dominante tonique, la ſous-dominante & la ſus-dominante peuvent être cenſées toniques, puiſque tous ces intervalles ſont conſonnants.

On excepte cependant de cette regle, la ſous-dominante d'un ton mineur, laquelle ne peut jamais être cenſée tonique après ſa tonique. Mais ſi le ton de cette ſous-dominante ſe déclaroit en même tems qu'elle ſuit ſa tonique, on doit dans ce moment donner à celle-ci, la tierce majeure, & le ſujet ne manque pas de la donner en ce cas, comme à la cinquieme meſure du dernier exemple, où la tonique en finiſſant ſon ton mineur, reçoit cependant la tierce majeure, pour entrer dans le ton de ſa ſous-dominante. Par ce moyen, une tonique devient commune à

ſon ton & à celui qui ſuit, queſtion que nous agiterons dans le chapitre ſuivant.

Si le ſujet ne donnoit pas cette tierce majeure, comme cela peut arriver, & que par néceſſité, on fut obligé de rendre tonique la ſous-dominante d'un ton mineur, on ſeroit forcé alors de partager en deux valeurs la tonique qui la précéde, de lui ſuppoſer la tierce majeure à la deuxieme valeur. Bien entendu que ni l'une ni l'autre tierce ne paroîtroit dans le ſujet; car on ſeroit forcé pour lors de ſe conformer à ce qu'il exigeroit, ſans que la ſuppoſition avancée put avoir lieu.

Le cas le plus évident d'employer une tonique étrangere ou paſſagere, c'eſt, lorſqu'on a épuiſé tous les moyens indiqués juſqu'à préſent pour paſſer d'un ton à un autre. On peut dans ce cas en introduire juſqu'à trois en deſcendant de tierce, mais il faut abſolument que la derniere employée, ſe trouve commune à ſon ton, & à celui dans lequel on entre, en y devenant dominante ou ſous-dominante.

Lorſque le ſujet fournit une note qui vaut pluſieurs tems, ou pluſieurs meſures, c'eſt un des cas où on peut lui donner pour baſſe fondamentale différentes toniques étrangeres.

Il reste à ajouter, qu'une tonique peut encore monter de tierce sur une autre tonique. Au reste il ne faut point abuser de toutes ces possibilités, & on ne doit point y avoir recours qu'à la derniere extrémité. Voyez *exemple* 13, *pl*. 5.

Observations sur cet exemple.

Si l'on conservoit la tonique principale sous les quatre premieres mesures, le chant du sujet paroîtroit insipide, au lieu qu'il sera plus agréable par la variété des deux toniques passageres *A B*, la derniere desquelles devient sous-dominante de la tonique principale.

Après avoir terminé le repos sur la dominante tonique à *C*, on passe à sa tonique, & de-là au ton d'*ut* par une marche de dominantes.

Les notes *D E F G*, sont toutes toniques passageres. Le ton de *re* à *F* y est étranger; c'est-à-dire qu'il n'est pas du même genre que le principal; car le dièze du sujet, n'est que le premier des deux accidentels du ton mineur de *la*; mais ce ton entretient pour lors les rapports qui sont tous à la quinte les uns des autres.

La dominante tonique termine encore

le repos après *G*, & ſe trouve ſuivie de ſa tonique à *H*, d'où l'on marche par une ſuite de dominantes juſqu'à la tonique I, moyennant quoi, on n'a nul égard aux ſignes du ſujet qui pourroient indiquer une autre baſſe fondamentale.

Ne voyant plus de dièze aux notes qui en avoient auparavant dans le ton de *mi*; le dièze *K* prouve ſuffiſamment le ton de *re*, auquel on arrive par une marche de dominantes.

Du ton mineur de *re*, on voit paſſer le ſujet au ton majeur d'*ut*; le *ſi* naturel *M* l'indique aſſez, & d'ailleurs on ne voit aucun dièze. Ces deux tons ſont à la ſeconde, & n'ont aucun rapport; mais la tonique étrangere *L*, où l'on monte de tierce, les lie: car le ton de *fa* eſt le majeur relatif du mineur de *re*, & devient en même tems ſous-dominante d'*ut*.

La dominante tonique *N* eſt cenſée tonique, puiſquelle n'eſt pas ſuivie de la ſienne. Ainſi l'on paſſe depuis le ton d'*ut*, juſqu'au ton de *mi*, par des tons relatifs toujours à la quinte.

Quoique ce ton de *mi* ſoit mineur, on le voit finir à *O* par la tierce majeure, pour ſe ſoumettre à la tonique du nouveau ton qui le ſuit: c'eſt le ſujet du chapitre ſuivant.

CHAPITRE IX.

De la liaison d'harmonie.

L'OBJET le plus important qui doit occuper le compositeur, est sans contredit la liaison; elle consiste non seulement, comme on sçait déja, dans les notes communes aux accords de différentes notes fondamentales, mais encore dans une tonique ou censée telle, commune à son ton, & à celui qui suit.

Outre ce que nous avons dit chap. V, art. 3, au sujet de la communauté de sons dans les accords fondamentaux, on peut se représenter ici, que puisque les accords sont composés de tierces & de quintes, il s'ensuit, que l'une des deux notes fondamentales qui se succédent à la tierce, ou à la quinte, doit être comprise dans l'accord de l'autre.

Les deux notes fondamentales qui se succéderont à la seconde, seront exceptées en apparence de cette regle, jusqu'à ce que la dissonance nous soit connue.

Il reste donc à savoir de quelle maniere une tonique, ou censée telle, se rend com-

mune à ſon ton & à celui qui ſuit.

Pour être tout d'un coup au fait de cette liaiſon, il faut ſavoir que le moment du repos d'une phraſe, qui en marque par conſéquent la fin, peut être en même tems, le commencement de la phraſe ſuivante. Ainſi la tonique, ou cenſée telle, peut dans le moment qu'elle termine ſon repos, prendre la qualité qui lui convient dans le ton qui la ſuit, & recevoir en conſéquence l'harmonie convenable à ſon nouveau caractere.

C'eſt ainſi qu'on a vu dans les deux derniers exemples des toniques d'un ton mineur, finir leur ton par une tierce majeure, parce qu'elles deviennent dans le même moment, dominantes toniques du ton qui les ſuit.

Un repos peut finir par une note ſenſible appartenante au ton dans lequel on paſſe, & nullement à celui d'auparavant. Cependant après avoir bien examiné la phraſe qui précéde cette note ſenſible, on pourra encore ſe tromper, ſi aucun ſigne évident ne nous raſſure; mais le rapport néceſſaire entre les tons ſucceſſifs, ſuffiroit alors pour lever le doute.

Le ton mineur exiſte juſqu'au moment du repos, où ſa tierce marquée majeure,

annonce le commencement d'un autre ton, auquel cette tonique ſert de dominante tonique. Ce cas peut arriver, ſans que la tierce majeure paroiſſe dans le ſujet, mais c'eſt à nous de la ſous-entendre.

Si la tonique d'un ton majeur devient ſous-dominante d'un ton mineur, & qu'on ne puiſſe répéter cette tonique, il faut la partager en deux valeurs, pour donner à ſa premiere valeur la tierce majeure, & à la deuxieme la tierce mineure. Ceci eſt relatif à ce que nous avons déja preſcrit chapitre VI, pour les tons qui ſe ſuccèdent à la quinte.

Il reſte à ſavoir, que la tonique d'un ton mineur, ne peut jamais devenir ſous-dominante d'un ton majeur. Ainſi *la*, tierce mineure, ne peut jamais être cenſée ſous-dominante de *mi*, tierce majeure.

Nous pouvons conclure de tout ce qui vient d'être dit, que toute tonique qui paſſe à ſa dominante, peut en être regardée comme la ſous-dominante; & que toute tonique qui paſſe à ſa ſous-dominante, peut en être regardée comme la dominante tonique, mais avec plus de circonſpection, car il faut pour lors, que le ton de cette ſous-dominante, ſoit annoncée dans le ſujet par un repos un peu ſenſible,

quand ce ne feroit qu'un repos paffager.

Toutes ces réflexions jettent de grandes lumieres, fur tout ce qu'on a nommé jufqu'à préfent licence, faute d'en connoître le principe. Voyez *exemple* 14, *pl.* 5.

Obfervations fur cet exemple.

La tonique *A* devient fous-dominante de la tonique *B*.

La tonique *C* finit fon ton par la tierce majeure, & devient par conféquent dominante tonique de celle qui la fuit à *D*; celle-ci prend la même qualité par rapport au ton qui fuit. Ces deux notes font donc toniques par rapport à leur ton, & dominantes toniques par rapport au ton qui les fuit.

On imagine tonique la note *E*, en faveur du repos un peu fenfible qui fe forme dans le fujet en cet endroit, & pour lors la note qui précéde, devient dominante tonique de fa fous-dominante, imaginée tonique, laquelle defcend immédiatement après de tierce, pour rentrer dans le ton d'où l'on étoit forti par le moyen de cette fuppofition.

La tonique *F* devient dans fa deuxieme valeur, fous-dominante de la tonique *G*; leur

leur ton eſt également majeur : mais celui de la tonique *H* étant mineur, la tonique *G* qui la précéde, devient ſa ſous-dominante, & reçoit par conſéquent la tierce mineure à ſa deuxieme valeur, pour ſe conformer à la regle preſcrite pour les tons qui ſe ſuccèdent à la quinte.

Dès qu'une tonique monte de quinte, la deuxieme jouit du même droit, & peut en faire autant, pourvu que le ſujet s'y prête ; ſur tout lorſque le ton eſt indécis comme après *H*, juſqu'à ce qu'il ſoit parfaitement connu, comme à *I* où la derniere tonique, à laquelle la précédente a ſervi de ſous-dominante, devient de ſon côté dominante.

CHAPITRE X.

Des imitations de chant & de la baſſe fondamentale en conſéquence.

On diſtingue deux ſortes d'imitations de chant ; les unes ſe font en conſervant le même ton, les autres en changeant de ton à chaque imitation.

Nous diſtribuerons en deux articles ces deux ſortes d'imitations. Dans le premier

nous traiterons des imitations de chant dans le même ton. Dans le deuxieme il sera question des imitations de chant dans différens tons.

ARTICLE I.

Des imitations de chant dans le même ton.

On reconnoît les imitations de chant dans le même ton, en voyant le sujet marcher toujours en montant, ou toujours en descendant d'une mesure à l'autre, de deux en deux, ou de quatre en quatre, par des intervalles pareils, sans qu'il paroisse aucun signe qui puisse faire soupçonner un changement de ton.

Lorsqu'on voit un chant pareil à la seconde au-dessus ou au-dessous de celui qui précéde, la basse fondamentale marche généralement par quinte en montant, si l'imitation se fait en montant; & par quintes en descendant, si l'imitation se fait en descendant.

Dans les imitations en montant, quelquefois une note sensible, une syncope, ou quelque autre signe évident, oblige la basse fondamentale à descendre de tierce, pour monter ensuite de quinte ou de quarte,

& toujours de même dans chaque imitation.

Les imitations ſe terminent généralement ſur le tems fort; & ſi le contraire arrive, il faut pour lors ſuivre les premieres regles, ſans s'obſtiner à faire monter ou deſcendre continuellement la baſſe fondamentale par quinte; il eſt bon même de s'en tenir à ces premieres regles, dans le cas où il paroîtroit quelques imitations dans le ſujet d'une meſure à l'autre; non qu'on ne puiſſe quelquefois la faire deſcendre de tierce, pour monter enſuite de quinte, lorſque l'imitation marche en montant. Mais dans ce cas comme en tout autre, lorſqu'on arrive à la derniere de ces imitations, il faut avoir égard au ton dans lequel elle finit, pour y ſoumettre la baſſe fondamentale, dont chaque note pouvant être cenſée tonique lorſqu'elle marche par quinte en montant, on donne à l'une de ces notes la route qui lui convient pour conduire à la tonique de ce ton.

L'inconvénient qui peut ſe rencontrer dans le ſujet, occaſionné par l'inégalité des intervalles dans les imitations, n'aura jamais lieu dans la baſſe fondamentale; car ſi ſa marche peut être uniforme dans chaque imitation, on doit peu ſe mettre en peine d'un intervalle que le goût aura

introduit d'une imitation à l'autre.

La basse fondamentale doit servir partout de preuve. La régularité de ses imitations ne peut cesser, que lorsqu'on est forcé de changer la route d'une tonique, pour se soumettre au ton où la derniere imitation va finir.

Les imitations qui se terminent sur le tems fort, y introduisent toujours un repos plus ou moins sensible.

On doit savoir à présent, que dans le cas où la basse fondamentale descend de quinte, elle passe d'une dominante à une autre; & que lorsqu'elle monte de quinte elle passe d'une tonique à une autre. Dans le premier cas, la tonique d'où l'on part, peut dans sa deuxieme valeur prendre la qualité de dominante; & dans le second, celle de sous-dominante.

Lorsque la basse fondamentale descend de tierce pour monter ensuite de quinte, ces deux notes peuvent être censées toniques, quoique celle où l'on descend de tierce puisse être traitée comme dominante; du moins on peut la supposer telle dans sa deuxieme valeur.

Les tons étant presque toujours indécis dans les imitations en montant; cette incertitude suffit pour y adopter la mar-

che fondamentale par quinte en montant.

Si après une ou plusieurs imitations à la seconde en montant il en survenoit une à la tierce de celle-ci, on est forcé pour lors de faire descendre une tonique de tierce pour monter ensuite de quinte. Voyez *exemple* 15, *pl.* 6.

Observations sur cet exemple.

Les chifres posés au-dessus des notes du sujet, marquent la premiere note de chaque imitation.

Comme il faut toujours assurer le ton dans le début d'une piece de musique, la basse fondamentale est conforme à nos premieres regles depuis le commencement jusqu'à *A*; & quand même une autre y seroit arbitraire elle y conviendroit moins qu'ailleurs.

Les imitations à la seconde en montant depuis *A*, exigent une basse fondamentale par quintes en montant. Mais comme la troisieme de ces imitations est à la tierce de celle qui la précéde, on est forcé d'y faire descendre de tierce la basse fondamentale pour monter ensuite de quinte.

L'intervalle *B* de la troisieme imitation n'est point pareil à celui de la premiere

ni de la ſeconde; mais il ſuffit que les notes de cette meſure appartiennent au même accord, pour que la baſſe fondamentale y ſoit pareille à celle des imitations qui ont précédé celle-ci.

On pourroit ſuivre les premieres regles à *C* ſelon le guidon, ſans le repos ſenſible qui ſe fait ſentir en cet endroit, & qui va s'imiter à chaque imitation, lequel exige une cadence parfaite, où la ſous-dominante eſt cenſée tonique, après laquelle la baſſe fondamentale eſt contrainte à deſcendre de tierce pour monter enſuite de quarte en conſéquence de la note ſenſible *D*, ce qui s'obſerve encore dans l'imitation ſuivante.

La baſſe fondamentale ne peut pas ſuivre la même route à la quatrieme imitation, où le deuxieme intervalle n'eſt pas pareil à ceux des imitations qui ont précédé; mais quand même elle le pourroit, la note ſenſible *E* ſuffit, pour que la baſſe fondamentale conſerve la ſeule note qui peut précéder cette note ſenſible.

La ſous-dominante eſt cenſée tonique à *F*, non ſeulement parce que le repos y eſt ſenſible, mais pour ſe conformer à l'imitation qui a précédé.

Les imitations après *F* ſont à la ſeconde

en descendant. La marche fondamentale par quinte y est autorisée, & pour y parvenir après la sous-dominante censée tonique à *F*, on voit la nécessité de la faire descendre de tierce en conséquence de la note sensible qui vient immédiatement après.

On est obligé de changer la basse fondamentale à chaque tems fort aux syncopes des imitations entre *G* & *H*; cependant on ne peut observer cette marche immédiatement après *G*, par la raison, que si on descendoit de tierce en cet endroit, on ne pourroit pas remonter de quarte, & on manqueroit par-là de conformer la basse fondamentale aux imitations du sujet.

La note sensible à *H* décide tout d'un coup ce que doit devenir la tonique qui est sous le chifre 4, laquelle ne peut arriver à la dominante tonique qu'exige cette note sensible que par une marche de dominantes, sans s'embarrasser de l'irrégularité de cette derniere imitation, par rapport à celles qui ont précédé.

Les imitations à *I* sont à la tierce en descendant; la basse fondamentale y descend par-tout de tierce sur des toniques passageres pour arriver au ton qui se déclare ensuite.

Il est libre de suivre la route des guidons ou celle des notes immédiatement après la lettre *I*.

ARTICLE II.

Des imitations de chant dans différens tons.

LES difficultés s'applanissent dans les imitations de chant dans des tons différens. La premiere de ces sortes d'imitations sert de guide aux suivantes. Même route partout & mêmes notes fondamentales à chaque tems des mêmes mesures relativement à la tonique de chaque ton.

Il y a des cas où l'on ne peut observer aucune liaison d'une imitation à l'autre, parce que le chant de ces imitations est tellement fini, que la basse fondamentale est forcée de commencer & de finir chaque imitation par sa tonique. Remarquons bien que ce n'est jamais que dans un cas pareil, que l'on peut faire succéder deux toniques à la seconde l'une de l'autre. Voyez *exemple* 16, *pl.* 7.

Obſervation ſur cet exemple.

Les imitations *A* & *B* ſont à la ſeconde en deſcendant ; la premiere dans le ton de *re*, la ſeconde dans le ton d'*ut*. Les notes de la baſſe fondamentale de la deuxieme imitation, ſont pareilles à celles de la premiere un ton plus bas. Chacune de ces imitations commence par la dominante de la dominante tonique dans la baſſe fondamentale.

Pour obſerver plus de liaiſon entre la note fondamentale de la premiere imitation *C* & celle qui la précéde, il eſt libre de la commencer par une tonique étrangere, quoiqu'on puiſſe auſſi la faire commencer par la dominante de la dominante tonique, ſelon le guidon.

On peut pratiquer la même choſe à *D*; mais cependant on fera mieux ici de préférer le guidon à la note, ſans vouloir s'obſtiner à ſuivre exactement l'imitation dans la baſſe fondamentale.

Les deux imitations *E F* commencent & finiſſent par la tonique de leur ton. Or comme elles ſont à la ſeconde l'une de l'autre, il ne peut y avoir aucune liaiſon entre ces deux toniques qui ſe ſuccédent

immédiatement. Voilà le ſeul cas, où l'on peut tranſgreſſer la regle donnée à l'égard de la liaiſon d'harmonie entre les tons ſucceſſifs.

Il eſt libre de faire commencer la premiere des quatre dernieres imitations, par la tonique ſelon le guidon; mais il ne l'eſt pas, de vouloir rendre conforme la baſſe fondamentale des deux premieres; car comme elles ſont dans le même ton, il faut y ſuivre ce qu'exige le ſujet.

Lorſque les imitations ſe trouvent dans des tons différens, c'eſt ſouvent ſur la deuxieme imitation qu'on doit regler la baſſe fondamentale des autres.

CHAPITRE XI.

Des cas où il faut partager une note du ſujet en deux valeurs pour faciliter la marche ſondamentale preſcrite.

LORSQU'IL n'eſt pas poſſible d'obſerver la marche fondamentale preſcrite, c'eſt là le cas où il faut partager une note du ſujet en deux valeurs, pour donner à chacune de ces valeurs une note fondamentale différente.

La note du ſujet que l'on doit partager ainſi, peut appartenir à la tonique du ton que l'on quitte, & à la note fondamentale du ton où l'on entre. De ſorte que le choix de ces deux notes fondamentales dépend toujours ou de celle qui précéde, ou de celle qui ſuit cette note ainſi partagée (a).

Cette note ainſi partagée, fournit quelquefois le moyen de paſſer d'une tonique à une autre, qui pourra devenir commune à ſon ton, & à celui qui ſuit. On peut encore par ce moyen, paſſer de la tonique d'un ton majeur à celle de ſon ton mineur relatif, ou bien prendre la route des dominantes pour arriver à la tonique du ton connu.

Cependant ſi le ſujet forme un repos ſenſible, immédiatement avant la note qu'on eſt forcé de partager, on peut en cet endroit interrompre la liaiſon, en faiſant ſuccéder deux toniques à la ſeconde l'une de l'autre, de même que dans les imitations. Car un repos ſenſible eſt en muſique, ce que le point eſt dans le diſcours; il marque la fin d'une phraſe qui

(a) Car ſouvent ce n'eſt pas la note du ſujet qui termine le ton d'une phraſe qu'il faut partager, mais celle qui ſuit.

peut n'avoir aucun rapport avec celle qui la ſuit.

Mais cette poſſibilité ne doit jamais autoriſer l'abus qu'on en pourroit faire. Voyez *exemple* 17, *pl.* 8.

Obſervations ſur cet exemple.

Si l'on ne donnoit deux notes fondamentales différentes à la note *A* du ſujet, la baſſe fondamentale ne pourroit pas obſerver ſa marche légitime. Aulieu que par ce moyen, on arrive d'une tonique à l'autre par une marche par quintes.

La note *B* du ſujet ſe partage pour recevoir d'abord la tonique du ton majeur de *ſol*, & ſucceſſivement celle du ton mineur de *mi* ſon mineur relatif.

On partage la note *C* pour procurer à la baſſe fondamentale ſa marche la plus légitime.

La baſſe fondamentale des deux imitations à la ſeconde eſt pareille dans chacune, en n'y comparant que la deuxieme noire ſous *C*.

Si on retranche la premiere noire ſous *A* & ſous *C*, & la deuxieme ſous *B*, la liaiſon d'harmonie ſera interrompue. Ce défaut peut cependant être autoriſé à la

faveur du repos ſenſible qui précéde ; mais avec beaucoup de reſerve.

CHAPITRE XII.

De la brêve & de la baſſe fondamentale en conſéquence.

On appelle brêve toute note qui en ſuit une pointée.

On ſçait aſſez que le point vaut la moitié de la valeur de la note qui le précéde, & que la brêve qui le ſuit ne vaut pas davantage. D'où il eſt aiſé de remarquer, que le point & la brêve enſemble, ont préciſément la même valeur que la note qui les précéde. Mais il faut faire attention d'avance, que pluſieurs brêves dont la valeur eſt égale à celle d'une ſeule brêve ne doivent être conſidérées que comme une ſeule.

La brêve doit être comptée pour rien 1°. dans le cas où elle obligeroit la baſſe fondamentale de ſyncoper, ſurtout ſi cette baſſe fondamentale peut ſuivre ſa route determinée ſans avoir égard à la brêve. 2°. Lorſque cette brêve eſt ſuivie d'une note ſur le même dégré, bien entendu ;

que s'il se formoit un repos sur la dominante, dont la note du sujet qui le formeroit de son côté, seroit précédée d'une brêve sur le même dégré, & qu'il n'y eut pas moyen de donner à la basse fondamentale sa marche légitime sans avoir égard à cette brêve, il faudroit pour lors lui donner sa basse fondamentale particuliere.

Lorsqu'une brêve est suivie diatoniquement d'une note sur laquelle il y a repos, elle doit encore avoir sa basse fondamentale particuliere. Voyez *exemple* 18, *pl.* 9.

Observations sur cet exemple.

Comme il n'y a point de repos sur la note qui suit la brêve *A*, on peut la compter pour rien puisque la marche fondamentale n'en sera pas moins réguliere. Il est libre aussi de suivre l'autre route indiquée par le guidon.

Si l'on comptoit la brêve *B* pour rien, la cadence nécessaire au repos qui suit cette brêve ne pourroit avoir lieu.

On compte les brêves *C* pour rien, non seulement parce qu'il n'y a point de repos sur la note qui les suit, mais parce que la marche fondamentale n'en souffre point.

A l'égard des brêves *D* on les compte pour une ſeule, que l'on choiſit parmi celles qui conviennent le mieux à la marche fondamentale.

Quelque fois il s'en trouve plus d'une qui dépendent de l'harmonie, comme cela ſe voit en cet endroit.

La brêve *E* doit avoir ſa baſſe fondamentale particuliere, conſéquemment au repos qui la ſuit, & pour éviter d'ailleurs la ſyncope qu'il y auroit en cet endroit.

On voit clairement la néceſſité de faire porter harmonie aux brêves 1, 2 & 3.

Le repos ſenſible terminé ſur la note qui ſuit la brêve *F*, met celle-ci au nombre de celles qui ſont comptées pour rien. On doit toujours en uſer de même en pareil cas.

Même obſervation à *G* qu'à *D*.

La brêve avant *H* exige ſa baſſe fondamentale particuliere, en conſéquence du repos qui vient après ſur la dominante.

Les autres brêves de cet exemple, ſont expliquées par les obſervations précédentes.



CHAPITRE XIII.

Du deſſein de la baſſe fondamentale en conſéquence de celui du ſujet.

NOTRE premiere attention doit ſe porter à ſaiſir l'eſprit du ſujet; ſur-tout dans les cas viſibles & ſenſibles.

Pour peu que le chant ſoit deſſiné, toutes ſes phraſes commenceront par le même tems de la meſure qu'aura commencé la premiere phraſe, & on y ſoumet la baſſe fondamentale autant qu'il eſt poſſible.

Souvent le goût de variété demande qu'on s'écarte de cette regle, ſur-tout dans les endroits où le repos n'eſt pas bien ſenſible, & qui pourroit faire prendre ce qui ſuit pour un commencement de phraſe.

On doit faire commencer chaque phraſe par une nouvelle note fondamentale autant que le ſujet le permet. Si cette note eſt la tonique d'un nouveau ton, laquelle ſe trouve précédée de la tonique du ton que l'on quitte & qu'il ſe trouve de l'arbitraire entre la ſucceſſion de ces deux toniques, & une ſuite de dominantes qui conduiſent

conduisent plus loin à la tonique de ce nouveau ton, celle-ci doit être préférée en conséquence de l'esprit du sujet.

Pourvu que la marche fondamentale soit bien observée, on peut conserver une tonique qui termine son ton, pour prendre la qualité qui lui conviendra dans celui qui suit.

S'il y a de l'arbitraire entre les tems de la mesure, où la tonique pourroit être employée, il faut, autant qu'on le peut, lui reserver le tems fort, à moins qu'elle ne servit à commencer la phrase avec le sujet.

On aura la même attention pour la dominante tonique, à moins que la tonique ne soit préferable.

S'il y a de l'arbitraire entre les deux tems foibles de la mesure à trois tems, on doit préférer le troisième, pourvu que l'esprit du sujet ne s'y oppose.

On doit aussi faire attention aux restes de repos dont nous avons fait mention aux observations de l'exemple du troisième moyen de connoître le ton, chap. VII. en examinant si on doit le prendre pour un reste, ou bien pour un commencement de phrase en conséquence du début.

On ne doit pas moins faire attention à

la note du ſujet qui annonce un repos, & ſur laquelle il y a un tremblement, car c'eſt à celle-ci qu'il faut appliquer la dominante tonique qui annonce la cadence parfaite, & reſerver la dominante de cette dominante tonique, pour la note qui aura précédé ſur le même degré, celle qui porte le tremblement. Voyez *les exemples 19.* & 20. *pl. 9*

Obſervations ſur ces deux exemples.

On auroit pu conſerver la tonique ſous les notes *A B*, mais comme le ſujet débute par le deuxième tems de la meſure, c'eſt pour ſe ſoumettre à ce deſſein, que l'on a donné une nouvelle note fondamentale à ces deux notes du ſujet qui ſont d'ailleurs communes à l'accord de la tonique & à celui de la dominante tonique.
L'eſprit du ſujet pourroit exiger la même choſe à *C*, puiſque le commencement de la phraſe s'y trouve arbitraire entre *C* & *D*; mais il vaut cependant mieux employer la tonique à *D*, qui eſt réputé tems fort, relativement au deuxième.

Le tremblement n'eſt marqué que ſur la dernière des deux notes *E F*, dans les

deux exemples ; & c'eſt là que la cadence parfaite doit être annoncée par la dominante tonique, précédée de la ſienne.

On ne peut ſuivre l'eſprit du ſujet dans le deuxième exemple, qui débute par le tems foible de la meſure, parce que le chant oblige preſque par-tout à conſerver la même note fondamentale dans chaque meſure. Mais ce défaut peut ſe corriger dans la baſſe-continue.

Les chiffres 1. 2. 3. marquent des imitations à la ſeconde en deſcendant.

En ſaiſiſſant la tonique du nouveau ton au tems foible *G*, on a eu égard à l'eſprit du ſujet ; au lieu que dans tout autre cas, il auroit fallu attendre le tems fort pour l'employer.

Quoique la baſſe fondamentale paroiſſe ſyncoper à *H*, cette ſyncope eſt évitée par la qualité que prend cette note fondamentale en devenant dominante tonique. Elle eſt d'abord tonique, en conſéquence de ſon rapport avec le ton qui la précede, & devient enſuite dominante tonique du ton de *re*, connu par le repos ſenſible à *I*.

Remarquons depuis *H*, juſqu'avant *K*, deux ſons fondamentaux communs aux tons de *la* & de *re*, leſquels peuvent être appliqués indifféremment, à l'un ou à

l'autre de ces deux tons, jufqu'à ce qu'on ne puiffe douter de celui indiqué par la note fenfible *K*.

CHAPITRE XIV.

De la modulation.

La modulation confifte dans une fucceffion agréable de plufieurs tons relatifs. Leurs différentes tranfitions finement préparées ; leurs liaifons délicates, où l'art eft d'autant plus admirable qu'il eft plus caché, y jettent cette variété qui fait le charme de la mufique. C'eft aux entrelacements des tons ménagés avec goût, que nous devons ces tendres émotions, cette fatisfaction interieure, ces tranfports doux & raviffans que nous éprouvons dans l'exécution d'un beau morceau. C'eft lui qui jette dans l'ame, la terreur & l'effroi par des écarts imprévus, & des fucceffions rapides d'harmonie, dont les rapports irréguliers en apparence, & fouvent mal obfervés à deffein, font frémir l'auditeur.

Nous allons hazarder quelques règles générales de modulation, en faveur des jeunes éleves, en qui l'expérience cede fouvent au génie.

De tous les tons qui peuvent se succéder dans une piece de musique, le ton principal doit avoir le pas sur les autres & y être le plus fréquent. Il est suivi généralement dans le début, du ton de sa dominante ; & s'il est mineur, de celui de son ton majeur relatif. Quelquesfois, mais plus rarement, le principal peut être suivi de celui de sa sous-dominante, ou de celui de sa seconde au-dessus ; & s'il est mineur, de celui de sa seconde au-dessous. Le principal peut revenir ensuite pour un moment, avec lequel on entrelace tous les tons relatifs à son gré, en observant que moins ils sont relatifs au principal, & plus les phrases de ces tons doivent être courtes, & sur-tout lorsqu'ils se succédent à la seconde.

Il faut observer encore, qu'ayant passé par des tons qui contiennent plus de dièzes que le principal, il faut insensiblement revenir à d'autres qui en contiennent moins, pour qu'on puisse toujours conserver l'idée de ce principal, en entendant alternativement, des tons tantôt à la quinte au-dessus, tantôt à la quinte au-dessous, & tantôt relatifs à la tierce mineure de ces quintes aussi bien que du principal,

Les repos paſſagers ſe font ſur la dominante tonique ; quelquefois ſur la ſous-dominante cenſée pour lors tonique. Les plus ſenſibles ſe font ſur la tonique ; & ſi on fait ceux-ci ſur la dominante tonique, les premiers appartiendront pour lors à la tonique.

Si dans une phraſe un peu longue dans le même ton, ſur-tout au début & à la fin d'une piece de muſique, on trouve dans le ſujet quelque repos, par le moyen duquel, on puiſſe changer ce ton pour un moment, il en faut profiter, afin d'ajouter à la beauté de l'harmonie & même à l'agrément du chant. D'ailleurs on évite par ce moyen, la monotonie, & on ſatisfait pleinement l'auditeur par cette variété.

Pour peu qu'on y faſſe attention, il eſt preſqu'impoſſible d'en manquer l'occaſion. On en peut voir des modèles à la lettre *G*, de l'exemple 18, & à la lettre *I*, de l'exemple 20, où l'on entrelace le ton de la ſous-dominante au milieu du principal, à l'occaſion du repos plus ou moins ſenſible qui ſe forme en ces deux endroits.

Cette attention produira toujours un bon effet, ſur-tout ſi le principal au milieu duquel on inſere celui de ſa ſous-domi-

nante, eſt précédé par un autre ton qui contient un dièze de plus, ou un bémol de moins que le principal. Au lieu que s'il contient moins de dièzes, celui de ſa dominante y conviendra mieux, bien entendu que le ſujet s'y prêtera de ſon côté.

Enfin, lorſqu'on poſſéde la manière de faire ſuccéder les tons les uns aux autres, on poſſéde l'art de la compoſition, & le moyen de ſe relever de bien des doutes. Voyez *exemple* 21. *pl.* 10.

Obſervations ſur cet exemple.

Après le ton de *la* par où l'on a débuté, vient celui d'*ut* ſon majeur relatif à *A.* Celui de *ſol* quinte d'*ut* à *B*, celui de *re* quinte de *ſol* à *C*, lequel rentre dans le ton principal à *D.* Les phraſes de tous ces tons ſont très-courtes.

La phraſe du ton de la dominante du principal, eſt plns longue; elle commence à *E*, & finit à *G*. Mais voyant un repos ſenſible à *F*, on en profite pour y ſaiſir le ton majeur relatif, par le moyen d'une marche de dominantes d'une tonique à l'autre, après quoi on rentre dans le premier ton, dont la monotonie eſt détruite par ce mêlange.

Les chiffres 1 ,2, marquent des imitations en descendant de seconde dans des tons différens.

Après le ton d'*ut* à *H*, on prend pour un moment celui de sa sous-dominante, & l'on rentre ensuite dans le premier.

Les imitations 1. 2., sont à la seconde en montant; la basse fondamentale monte successivement de quinte sur des toniques, dont la dernière à *I* reçoit plus de dièzes dans son ton, qu'il n'y en a eu depuis *H*.

Pour varier la phrase du ton principal après *I*, on profite du repos sensible à *K* pour y saisir le ton d'*ut*, & on y arrive par une marche de dominantes. On rentre ensuite dans le ton principal. Imitations à la quinte en descendant aux chiffres 1,2,3,4,5,6, dans des tons différens, & où la basse fondamentale descend partout de quinte, malgré l'inégalité de quelques intervalles dans ces imitations.

A l'égard de la syncope de la basse fondamentale entre les mesures 14 & 15, il faut se rappeller ici, ce que nous avons dit à ce sujet à la troisieme règle du chap. III.

CHAPITRE XV.

Où l'on indique les moyens de trouver la basse fondamentale en rétrogradant.

Les règles données jusqu'à présent pour trouver la basse fondamentale de tous les chants possibles par les consonnances, devroient suffire pour conduire au but desiré. Sçavoir bien distinguer les signes du sujet ; saisir les momens où les repos s'annoncent ; celui où le ton change ; connoître les notes censées toniques ; la possibilité des toniques passageres ; les imitations du chant ; la division possible d'une note du sujet en deux valeurs, & sur-tout la marche fondamentale déterminée qui est la même dans chaque ton, & où le sujet ne décide que pour la note qui doit suivre la tonique, ou censée telle.

Tous ces secours, soutenus d'un peu de patience & d'attention, sont plus que suffisans, pour réussir dans son entreprise. Cependant pour ne rien laisser à desirer, nous ajouterons à toutes ces règles, les moyens de composer la basse fondamentale en rétrogradant, ce qui pourra servir

de preuve à l'opération que l'on auroit dejà faite dans l'ordre direct, & faire connoître d'ailleurs la chose dans toutes ses forces.

Dès que les difficultés se présentent, il faut s'arrêter à la dernière tonique connue, & tâcher de s'assurer du ton qui suit cette tonique par les moyens donnés chap. VII. Si le même ton continue, sa marche fondamentale en est bientôt trouvée.

Le nouveau ton étant connu, on en distingue la médiante, ou la note sensible dont la basse fondamentale est connue; on l'écrit au dessous de l'une ou de l'autre de ces deux notes. Si ces deux notes connues n'existent pas dans le sujet, on choisit la note qui termine le repos de ce nouveau ton, & après en avoir écrit la basse fondamentale au-dessous, on dit; la tonique doit être précédée de sa dominante ou de sa sous-dominante, sinon d'une autre tonique. Toute dominante doit être précédée de la sienne, ou bien d'une tonique; & toute sous-dominante doit être précédée ou suivie de sa tonique, à moins qu'on ne l'employe pour tonique ou pour dominante comme cela est possible. Et on marche ainsi d'une note à l'autre en rétrogradant, conformément à ce que le sujet exige.

Il faut examiner ſi le ſujet permet de conſerver la même note fondamentale, dans une ou pluſieurs meſures conſécutives. Il faut éviter de la faire ſyncoper; & même de la répéter dans un tems fort, à moins qu'elle ne puiſſe continuer dans toute la meſure.

Il faut éviter encore de monter de ſeconde en rétrogradant, parce qu'on deſcendroit par un pareil intervalle dans l'ordre direct.

On ne peut non plus deſcendre de tierce, à moins que les deux notes fondamentales ne ſoient également toniques ou cenſées telles.

Si l'on trouve une tonique au milieu de ſa route, & qu'elle ſoit la tonique d'un nouveau ton, il n'y a rien à dire là deſſus. Mais ſi c'eſt celle du ton qui exiſtoit auparavant, il faut examiner, ſi depuis la note fondamentale où l'on s'étoit arrêté, juſqu'à celle-là, il n'y a point de ſignes dans le ſujet, qui donnent l'excluſion à ce premier ton, & s'il ne s'en trouve point, on aura bien jugé. Si au contraire les ſignes du ſujet concluent pour le premier ton, c'eſt ſigne qu'on s'étoit arrêté trop-tôt, & que l'on pouvoit encore continuer le premier ton, juſqu'à ſa tonique

qui se présente ainsi au milieu de la route.

Les notes que le sujet parcourt pouvant être communes à plusieurs tons relatifs, cela peut quelquefois nous tromper, mais au défaut des signes les plus évidens, un repos un peu sensible, le rapport que doit avoir le ton imaginé avec celui qui le précède, & celui qui le suit; la marche fondamentale même, tout cela concourt à rectifier les idées, & à faire préférer le véritable ton qui existe dans le sujet.

Dès qu'on ne peut faire précéder une note fondamentale dans l'ordre prescrit, c'est là qu'il faut examiner s'il ne seroit pas possible d'insérer une ou deux toniques étrangeres.

Si la note fondamentale en question est dominante, elle peut être précédée d'une tonique, par quelque intervalle que ce soit, excepté de seconde en montant & de tierce en descendant. Si au contraire elle est tonique, elle peut être précédée d'une autre tonique, par tous les intervalles consonnans. Et si elle est sous-dominante, il faut la regarder pour lors comme censée tonique. On peut encore avoir recours à la possibilité de partager une note du sujet en deux valeurs, mais à la dernière extrémité.

Comme la note ſenſible d'un ton majeur, peut auſſi être ſeconde note du ton mineur relatif, il faut être ſur ſes gardes pour ne pas s'y laiſſer tromper.

Dans ce cas, il ne faut pas s'en rapporter au premier ſigne du ſujet quelque évident qu'il paroiſſe, mais examiner attentivement toute la phraſe, juſqu'à un repos ſenſible.

Il ne faut pas non plus négliger le rapport néceſſaire entre les tons ſucceſſifs, & pour lors on juge ſi ce premier ſigne avoit indiqué juſte. Voyez *exemple* 22. *pl.* 11.

Obſervations ſur cet exemple.

La note *B*, ſans dièze, prouve ſuffiſamment que le ton de *la*, reconnu par l'intervalle de quinte du début, n'exiſte plus, & d'ailleurs l'intervalle de tierce en deſcendant ſur le tems fort à *C*, prouve aſſez le ton d'*ut*. Ce ton étant connu, la note *A*, eſt par conſéquent ſa note ſenſible, ſous laquelle on écrit la dominante tonique pour baſſe fondamentale. On ſçait que cette dominante doit être précédée de la ſienne, ou de la tonique; en examinant le ſujet on voit que c'eſt ſa

dominante qui doit la précéder, & on l'écrit au-dessous, & comme elle se trouve dans le tems foible, on examine si elle peut se conserver dans le tems fort, sans que cela empêche de la faire précéder de la sienne, ou de la premiere tonique, & on arrive ainsi d'une dominante à l'autre en rétrogradant, jusqu'à la tonique du début.

Le ton de *la* reconnu par l'intervalle de quarte à *D*, recommence par la tonique, précédée de celle d'*ut*. Dès que la tonique est une fois employée, il est inutile d'aller chercher la médiante, ou la note sensible de ce nouveau ton, pour composer en rétrogradant.

La basse fondamentale en rétrogradant, devient inutile depuis *D* jusqu'à *E*, où les signes du sujet indiquent assez les tons que l'on y parcourt.

Voyant le ton de *mi* déclaré par sa note sensible *F*, on peut écrire au-dessous la dominaute tonique de ce ton, & marcher en rétrogradant jusqu'à la tonique *ut*, où l'on auroit pu s'arrêter à *E*, le tout dans l'ordre direct.

La syncope à *G* doit engager à examiner la suite du sujet, dans lequel on trouve après la syncope en question, un intervalle de quarte, qui déclare le ton d'*ut*, le reste

de la phrase s'y conforme jusqu'au dièze *H*, de sorte qu'on est dans le cas de prendre la tonique *ut* après celle de *mi*, sous la deuxiéme valeur de la syncope *G*.

L'idée qui pourroit naître en faveur des guidons de la basse fondamentale depuis *G* seroit bien insipide, en comparaison des toniques successives qui s'y rencontrent, & dont les deux premières sont inévitables & les deux dernières sont simplement passagères. Remarquons bien, que la dernière de ces deux, est commune à son ton & au principal de la phrase, en y devenant dominante de la dominante tonique.

La note sensible *I*, déclare le ton de *re* après avoir écrit au-dessous la dominante tonique pour basse fondamentale, on examine si celle-ci doit être précédée de la sienne, ou de sa tonique, & on trouve que le sujet indique la dernière, précédée par sa dominante, laquelle comparée à la tonique qui la précéde, & où l'on aura pu s'arrêter, se trouve à la seconde au-dessus selon la marche possible d'une tonique.

Le bémol à *K* décide pour le ton de *fa*, dont la médiante *L* exige la tonique; & le sujet fournit les moyens de la faire précéder par des dominantes jusqn'à la tonique d'auparavant.

Si la note *M* sans bémol fait soupçonner le ton d'*ut*, le dièze *N* déclare celui de *la*. Mais le rapport entre les tons successifs, doit déterminer en faveur de celui d'*ut* qui se présente entre le majeur de *fa*, & le mineur de *la*; car il les lie de manière à rendre leurs rapports agréables. D'ailleurs l'imitation de chant dans trois mesures consécutives, depuis la mesure *M* exige nécessairement une marche par quintes en descendant.

Le ton de *fa* est déclaré de nouveau par le bémol *P*, & par l'intervalle de tierce qui vient après. La note *Q* sans bémol, & le repos sensible qui vient après, prouve le ton de *la*. Remarquons ici, que malgré la variété des tons que l'on parcourt depuis *L*, la basse fondamentale marche toujours par des dominantes.

On doit préférer les notes aux guidons à la première des deux imitations, qui suit le repos en *la*, non seulement pour conformer l'imitation de la basse fondamentale à celle du sujet, mais pour lier le ton de *sol* à celui de *la* qui le précéde, par le moyen de la tonique étrangere sur laquelle on descend de tierce, & qui devient sur le champ sous-dominante d'*ut*. De sorte que la liaison se trouve parfaite entre ces trois tons,

tons, & les deux imitations bien réguliéres dans la basse fondamentale.

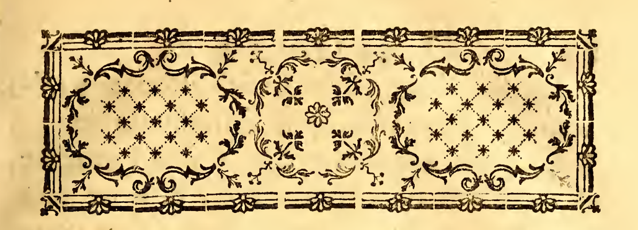
Le ton de *re*, après le chiffre 2, devroit être naturellement mineur, mais outre que cette tonique passagere n'est là que pour lier les tons successifs, c'est que la nécessité des deux dièzes accidentels qui montent à la tonique, doit l'emporter sur toute autre considération.

Le dièze *R* annonce le ton de *sol*, mais le ton de *la* qui précéde, doit plutôt faire soupçonner le ton de *mi* en conséquence de leur rapport. Tous les intervalles de quinte ou de quarte dans le sujet, se déclarent pour celui-ci, & un peu plus loin, le repos annoncé par sa note sensible, ne permet plus d'en douter. Cependant la marche des dominantes depuis la tonique *la*, jusqu'à la tonique *mi* à *S*, peut faire regarder le ton de *sol* comme passager, si l'on n'aime mieux le traiter de dominante comme les autres, ce qui est libre.

Lorsque les suites de dominantes qui conduisent à un ton mineur, sont un peu longues, la tonique du ton majeur relatif s'y trouve toujours insérée; & il est libre de traiter pour ce moment, le ton majeur de cette tonique, d'autant mieux qu'elle y est précédée de sa dominante tonique.

Ayant reconnu le ton de *mi* ſoit à *R*, ſoit par ſon rapport avec celui de *la* qui le précéde & le ſuit; ſa médiante après *S*, ſera en même tems connue; ſous laquelle la tonique *mi* ayant été écrite, on marchera en rétrogradant par une ſuite de dominantes, juſqu'à la tonique *la*, où l'on ſe ſeroit peut-être arrêté, & que la marche directe auroit également donnée depuis ce même *la*. Cependant dès que le ton de *mi* eſt reconnu, on peut faire monter de ſeconde la tonique *la* ſous *R*, pour arriver immédiatement après, à la tonique *mi* ſelon les guidons. Mais ſi l'on ſe ſouvient de la préférence que l'on doit donner à une marche plutôt qu'à une autre, on en ſentira bien plus la force en cet endroit. Outre qu'on évite par ce moyen, de trop fréquens repos ſur la même tonique.

Fin de la première Partie.



LE GUIDE DU COMPOSITEUR;

CONTENANT

Des regles sures pour trouver, par les dissonances, la basse fondamentale de tous les chants possibles.

DEUXIEME PARTIE.

CHAPITRE PREMIER.

De la diſſonance en général & de ſa baſſe fondamentale.

On diſtingue la diſſonance en majeure & en mineure. La majeure connue ſous le nom de note ſenſible, n'étant pas diſſonance par elle même, on ne doit s'occuper à préſent que de la mineure.

La ſeptième eſt la ſeule diſſonance mineure relative à la baſſe fondamentale.

La baſſe fondamentale d'une ſeptième eſt toujours une dominante, & il ne faut plus concevoir de dominantes, ſans comprendre la ſeptième dans leurs accords.

En ajoutant une tierce de plus dans l'ordre de la deuxième gamme, ſection première, à l'accord parfait d'une dominante, on aura un accord de ſeptième diviſé par tierces.

Nous allons diſtribuer par articles, la maniere dont on doit préparer & ſauver cette diſſonance, & la marche fondamentale en pareil cas.

ARTICLE PREMIER.

Règle pour préparer & ſauver la ſeptième.

LA note du ſujet qui forme une ſeptième, doit généralement avoir formé auparavant une conſonnance; comme la tierce, la quinte, ou l'octave. Cette note eſt pour lors commune aux accords de deux notes fondamentales différentes, qui ſe ſuccédent immédiatement; ce qui en forme la liaiſon. Cette liaiſon à l'égard de la diſſonance, s'appelle préparation. Cette

diſſonance doit deſcendre en ſuite diatoniquement, & c'eſt ce qu'on appelle ſauver.

Remarquons que la ſeptième ſe prépare & ſe ſauve dans le ſujet.

ARTICLE II.

De la marche fondamentale en conſéquence de la ſeptième préparée & ſauvée.

LA note fondamentale où ſe prépare la ſeptième, doit deſcendre de tierce, de quinte ou de ſeptième. On ſçait aſſez que deſcendre de ſeptième, ou monter de ſeconde eſt la même choſe, ſelon l'ordre du renverſement.

La tonique ſeule peut profiter de ces trois routes différentes, lorſqu'elle eſt baſſe fondamentale de la note qui prépare la ſeptième. Ces routes doivent être connues à préſent, auſſi bien que la qualité des notes fondamentales qui ſuivent la tonique. On ſçait que la ſuſ-tonique eſt toujours dominante, que la ſuſ-dominante l'eſt preſque toujours; il reſte à ajouter que la ſous-dominante la devient auſſi quelquefois. La dominante où ſe prépare la ſeptième, deſcend généralement de quinte ſelon la route preſcrite.

ARTICLE III.

Des consonnances qui préparent & sauvent la septième relativement à la basse fondamentale.

L'OCTAVE & la quinte de la tonique sont les consonnances qui préparent le plus généralement la septième. Sa tierce la prépare beaucoup plus rarement, parce que ce n'est que dans le cas où la sous-dominante devient dominante.

C'est généralement la tierce d'une dominante, qui en recevant sa septième, prépare celle de la dominante qui la suit. C'est généralement la tierce d'une tonique, ou d'une dominante qui sauve la septième.



CHAPITRE II.

Des notes ſyncopées dans le ſujet.

ARTICLE PREMIER.

Des cas où la note ſyncopée dans le ſujet doit former la ſeptième.

LORSQUE l'on voit une note ſyncoper dans le ſujet, la deuxième valeur de cette ſyncope doit généralement former la ſeptième de la baſſe fondamentale, pourvû qu'elle ſoit ſauvée enſuite en deſcendant diatoniquement. Quelque tonique qui ait été employée ſous la première valeur de la note ſyncopée, elle ne pourra jamais être ſuivie que de ſa ſous-dominante, de la ſus-tonique, ou de la ſus-dominante, qui feront autant de dominantes, & avec l'une deſquelles, la deuxième valeur de cette note ſyncopée formera la ſeptième.

On diſtinguera aiſement par la longueur des phraſes du chant, laquelle des trois dominantes indiquées, doit ſuivre la tonique. Si la tonique n'eſt pas employée ſous la première valeur de la ſyncope, ce

ſera ſurement une dominante ; dont la marche eſt déterminée. Ainſi de quelque façon que le chant ſoit tourné, ces dominantes doivent ſe ſuccéder les unes aux autres juſqu'à la tonique. Voyez *exemple 1, pl. 12.*

Obſervations ſur cet exemple.

L'octave *A* de la tonique, prépare la ſeptième *B* de la ſus-tonique. La quinte *C* de la même tonique, prépare la ſeptième *D* de la ſuſ-dominante, & la tierce *E* de la même tonique, prépare la ſeptième *F* de la ſous-dominante. Par-tout où il y a pluſieurs dominantes de ſuite comme à *G*, c'eſt toujours la tierce qui prépare la ſeptième ſuivante.

D'un autre côté la ſeptième ſe ſauve par-tout en deſcendant diatoniquement ſur la tierce, comme on le voit d'*F* à *G*, ainſi dans une ſuite de dominantes, la tierce qui ſauve une ſeptième prépare l'autre.

Le ton de *re* déclaré par le dièze *H*, force à rendre tonique, la dominante tonique *X* du ton d'*ut*, & pour la rendre telle ; on donne la tierce majeure à la dominante *V*, qui par ce moyen devient ſa dominante tonique.

Les notes *I, K, L, M, N, R*, qui continuent d'un temps fort à l'autre, sont censées syncoper, à moins qu'elles ne puissent recevoir une nouvelle note fondamentale dans le temps foible, comme à *P*; quoiqu'on y puisse conserver aussi la même tonique selon le guidon, supposé que l'esprit du sujet l'exige.

A l'égard des toniques *S* & *T*, qui deviennent dominantes dans le temps foible de la même mesure, on doit regarder ce temps foible comme la première valeur de la syncope. Car dès qu'une note fondamentale change de nature, c'est comme si elle passoit effectivement à une autre note, soit dans le cas présent, soit dans le cas de la syncope fondamentale : ainsi cette tonique peut recevoir la septième dans sa deuxième valeur, pour devenir sa dominante. Mais, comme cette septième ne peut y être préparée, il faut du moins que la partie supérieure qui la formera, y arrive diatoniquement.

ARTICLE II.

La septième peut n'être pas sauvée immédiatement.

Après avoir formé une septième de la

deuxième valeur d'une ſyncope, ſi le ſujet parcourt les différentes notes compriſes dans l'accord de la dominante qui aura reçu cette ſeptième, & qu'après ces autres notes, paroiſſe enfin celle où cette ſeptième devoit deſcendre diatoniquement, c'eſt la même choſe que ſi cette ſeptième eût ſubſiſté juſques-là.

C'eſt ici où il faut être ſur ſes gardes, pour ne pas ſe laiſſer ſurprendre par les intervalles harmoniques que parcourt le ſujet. Pour cet effet, il faut ſe repréſenter l'accord complet de chaque note fondamentale que l'on veut employer, & examiner ſi celles du ſujet ſont toutes compriſes dans ſon accord. Voyez *exemple* 2, *pl.* 12.

Obſervations ſur cet exemple.

Que la ſeptième continue dans toute la meſure *A*, ſelon les guidons, ou qu'elle paſſe à des notes dépendantes de l'accord de la dominante qui porte cette ſeptième, cela eſt égal : la ſeptième n'en ſubſiſte pas moins dans toute la meſure, & elle eſt toujours ſauvée en deſcendant diatoniquement ſur la tierce *B*; de même que ſi elle eût été ſauvée immédiatement.

D'ailleurs la dominante ſous *A* ne peut changer qu'à *B*.

Il en eſt de même partout où l'on voit des guidons dans le ſujet, au-deſſus des notes de cet exemple.

Quoique le repos ſoit peu ſenſible à *C*, on peut y ſaiſir en paſſant, le ton de *re*, ſelon les notes de la baſſe fondamentale; plutôt que celui de *la* indiqué par les guidons. Le défaut de rapport entre les tons de *mi* & de *re* ſe corrige par la tonique *la*, qui les ſépare & les lie, quoiqu'elle y devienne ſur le champ dominante-tonique; à moins qu'on ne voulût la rendre tonique ſelon les guidons.

Dans tous les cas où une tonique devient ſur le champ dominante, on ne doit jamais la chifrer d'un 7, pour ne la point faire déroger au caractère qu'elle reçoit par ce qui la précéde; quoique cela ſe puiſſe dans ſa deuxième & dernière valeur.

ARTICLE III.

La ſeptième doit être traitée comme ſon harmonique.

Puiſque la ſeptième fait partie de l'accord d'une dominante, on doit en uſer à ſon égard comme à l'égard des conſonnances de ce même accord. De ſorte qu'après avoir employé une dominante, ſi on trouve

ſa ſeptième dans le ſujet, on doit conſerver cette même dominante : bien entendu que la ſeptième ſe ſauvera enſuite, ſoit immédiatement, ſoit après une ou pluſieurs notes de ſon accord.

Dès que l'on peut conſerver une note fondamentale qui commence par un temps fort, tant que le ſujet continue à donner des notes de ſon accord, on doit accorder ce même droit à toute dominante, dont la ſeptième, qui fait partie de ſon accord, paroît parmi les autres notes du même accord. D'ailleurs le 7, dont une dominante eſt d'abord chifrée, eſt cenſé ſubſiſter tout le temps que la note chifrée ſubſiſte : de ſorte qu'en quelque endroit que cette ſeptième paroiſſe parmi les autres notes du même accord, l'effet en eſt toujours bon, pourvu qu'elle ſoit enfin ſauvée. Voyez *exemple 3. pl. 13.*

Obſervations ſur cet exemple.

Les ſeptièmes *A*, *E* & *G*, compriſes d'abord dans l'accord des dominantes qui les portent, & qui ne ſe montrent dans le ſujet qu'à la fin de la meſure, ſe ſauvent immédiatement à *B*, à *F*, & à *H*.

Les ſeptièmes *C* & *I*, compriſes égale-

ment d'abord dans l'accord des dominantes qui les portent, ne ſe montrent qu'après une ou pluſieurs notes du même accord, & ne ſe ſauvent à *D* & à *K* qu'après d'autres notes du même accord de la même dominante.

ARTICLE IV.

Des cas où la ſeptième d'une dominante tonique n'exige aucune préparation ; de l'arbitraire qui regne entre la ſous-dominante & la dominante tonique ; & des cas où l'on peut monter de tierce ſur la dominante tonique.

Dans le cas où la tonique précéde ſa dominante, la ſeptième de celle-ci ne peut jamais être préparée, & cependant elle ſera toujours bonne, de quelque façon que le ſujet y arrive; pourvu qu'elle ſoit ſauvée ſelon les règles précédentes.

Par-tout où la domiante tonique, étant précédée de ſa tonique, reçoit la ſeptième ſans préparation ſauvée immédiatement, la ſous-dominante peut lui être ſubſtituée. Et par-tout où la ſous-dominante, précédée de ſa tonique, reçoit d'abord ſon octave ſauvée immédiatement ſur la médiante, la dominante tonique peut lui être ſubſtituée.

La ſeptième de la dominante tonique peut encore ne pas être préparée, lorſqu'elle eſt précédée d'une autre tonique que de la ſienne. Mais, dans ce cas, il faut que le ſujet arrive diatoniquement à cette ſeptième, & pour lors la tonique du ton que l'on quitte monte de tierce ſur la dominante tonique du nouveau ton, de même que ſi c'étoit une nouvelle tonique. Au reſte, la ſeptième d'une dominante précédée d'une autre dominante, doit toujours être préparée. Voyez *exemple* 4, *pl.* 13.

Obſervations ſur cet exemple.

On voit regner, dans cet exemple *A*, *B*, *C*, *E*, l'arbitraire en queſtion entre la ſous-dominante & la dominante tonique.

Pour entrer dans le ton de *mi*, qui commence à *D*, il n'y a pas d'autre moyen que de faire monter de tierce la tonique *ſol* ſur la dominante tonique de *mi*, laquelle étant précédée d'une autre tonique que de la ſienne, reçoit la ſeptième ſans préparation, mais à laquelle le ſujet arrive diatoniquement.

La dominante tonique s'arroge ici les droits de la tonique; & la ſuite nous fera voir qu'elle n'en demeure pas là.

ARTICLE V.

Ce qui prépare & ſauve la ſeptième peut être ſous - entendu.

Si la néceſſité, ou ſimplement la poſſibilité, fait employer une dominante, dont la ſeptième n'eſt pas préparée dans le ſujet, il faut ſe rappeller toutes les notes de l'accord de la note fondamentale qui précéde immédiatement cette dominante : & ſi l'une de ces notes eſt la même que celle qui forme la ſeptième, cela ſuffit ; la préparation y eſt pour lors ſous - entendue ; & il eſt impoſſible que cela ſoit autrement dans une ſuite de dominantes, ſurtout quand on ne compoſe qu'à deux parties, où pour lors, des deux ſeptièmes ſucceſſives, la partie ſupérieure n'en pourra jamais préparer qu'une ſeule.

On peut obſerver la même règle à l'égard de ce qui doit ſauver la ſeptième, mais beaucoup plus rarement. Et ſi on eſt maître de changer le ſujet en pareil cas, on doit le faire, à moins que la beauté du chant ou de l'expreſſion ne l'emporte. Ceci s'appelle licence, qui tient cependant au fonds de l'harmonie, mais dont il ne faut point abuſer.

Le cas dont il s'agit, arrive plutôt à une dominante tonique qu'à toute autre, non seulement parce que sa septième n'exige aucune préparation après une tonique, mais encore parce que la note sensible qui fait toujours partie de son accord, distrait de la succession obligée de la septième, & on ne s'occupe alors & on ne desire que la succession de cette note sensible.

Ainsi l'octave de la tonique où la note sensible doit monter naturellement, & la médiante où doit naturellement descendre la septième de la dominante tonique, deviennent arbitraires après l'un de ces deux intervalles.

Si même le sujet descendoit sur la quinte de la tonique dans un temps fort, après que la septieme & la note sensible se seroient mêlées dans le même accord, cela suffiroit pour les sauver; attendu que ce qui doit les suivre est sous-entendn avec cette quinte. Voyez *exemple 5, pl.* 13.

Observations sur cet exemple.

La préparation de la septieme *A* est sous-entendue dans la tierce de la note fondamentale qui précéde la dominante qui porte cette septième. On voit la même chose à *D*.

La

La tierce ſous-entendue de la note fondamentale ſous *C*, ſauve la ſeptième *B*, & la préparation de la ſeptième *C*, eſt ſous-entendue dans la tierce de la note fondamentale ſous *B*. Voyez les guidons au même endroit.

Remarquons bien que c'eſt pour ſe prêter à la marche la plus parfaite des dominantes, juſqu'à la dominante tonique qu'exige la note ſenſible après *C*, qu'on profite de tout ce qui peut ſe ſous-entendre dans le ſujet ; & ce n'eſt qu'à cette condition qu'on en peut toujours uſer de même.

La quinte ſous-entendue des notes fondamentales qui précédent les dominantes *E*, *F*, prépare la ſeptième de ces deux dominantes. Le ton paroît douteux à *G*, après celui de *mi*. Son plus parfait rapport ſeroit celui du principal, & le ſujet ne paroît pas s'y oppoſer : cependant la marche fondamentale preſcrite ne le permettra jamais. Mais ſi on ſe repréſente qu'il ſeroit bon de varier la phraſe du ton principal par un ton relatif, pour en diminuer la longueur, on trouvera le moyen à *G* d'entrer dans le ton majeur, relatif au mineur du principal, par la nouvelle route aſſignée à la dominante tonique. Le défaut de rapport entre les tons de *mi* & d'*ut* ſe corrige, & devient

plus agréable par celui qu'ils ont tous deux avec le principal, auquel ils ſe rapportent également par des côtés contraires; l'un ayant plus de dièzes, l'autre ayant les accidentels de moins.

Ce qui doit ſauver la ſeptième *H*, & la note ſenſible *I*, ne paroît point à *K*; mais le tout eſt ſous-entendu avec la quinte de la tonique à *K*, qui doit néceſſairement être entendue dans le temps fort.

ARTICLE VI.

Une note peut former ſeptième, ſans que le ſujet ſyncope.

Dès qu'une note ſe répéte, ou peut ſe partager en deux valeurs, il eſt libre de former une ſeptième de ſa deuxième ou derniere valeur. Voyez *exemple 6, pl.* 14.

Obſervations ſur cet exemple.

La note fondamentale *A*, ſur laquelle on monte de quinte, eſt cenſée tonique: le ton change donc dès la ſeconde note du ſujet, & le repos un peu ſenſible à *B*, fait prendre celui de la ſous-dominante du principal.

La note *C* du ſujet ſe répétant à *D*, on forme une ſeptième de ſa deuxième ou troiſième valeur à liberté; &, par ce moyen, on obſerve la plus parfaite marche fondamentale par des dominantes.

La préparation de la ſeptième de la dominante tonique *E* eſt ſous-entendue dans l'accord précédent.

La diviſion en deux valeurs de la note *F* du ſujet, eſt indiſpenſable. Celui de la note *H* peut s'éviter en faiſant deſcendre de tierce la tonique *ut*, ſur celle du nouveau ton, ſelon le guidon.

La règle la plus rigoureuſe doit toujours l'emporter ſur les autres. C'eſt pourquoi on attend la ſyncope *G*, pour en former une ſeptième, quoique la même note ait déja été répétée auparavant. D'ailleurs, la baſſe fondamentale auroit ſyncopée en cet endroit, ſi on en avoit uſé autrement.

ARTICLE VII.

Récapitulation des articles de ce chapitre, concernant la ſeptième, où l'on inſere une nouvelle règle relative à la ſyncope du ſujet, laquelle ne peut former ſeptième, quoiqu'elle deſcende diatoniquement.

La deuxième valeur de la note ſyncopée

dans le ſujet, doit généralement former la ſeptième de la baſſe fondamentale, pourvu qu'elle ſoit ſauvée en deſcendant diatoniquement.

L'octave & la quinte de la tonique ſont les conſonnances qui généralement préparent la ſeptième ; ſa tierce ne la prépare que dans le cas où ſa ſous-dominante devient dominante.

Dans le premier ordre de l'harmonie, c'eſt toujours la tierce d'une dominante qui prépare la ſeptième d'une autre dominante ; & la tierce la ſauve de tous côtés.

La ſeptième peut n'être pas ſauvée immédiatement, mais après une ou pluſieurs notes du même accord de la dominante qui portera cette ſeptième ; & c'eſt alors le ſujet qui en décide.

La ſeptième, comme ſon harmonique d'une dominante, ne doit point empêcher le compoſiteur de conſerver la même dominante, lorſque ſa ſeptième ſe rencontre dans le ſujet parmi les notes de ſon accord ; pourvu d'ailleurs qu'elle ſoit ſauvée ſelon les règles données.

Dans le cas où la ſeptième d'une dominante tonique précédée de ſa tonique, deſcend d'abord diatoniquement, la ſous-dominante peut être ſubſtituée à cette domi-

nante tonique ; &, dans le cas où l'octave de la ſous-dominante deſcend immédiatement ſur la médiante, la dominante tonique peut être ſubſtituée à cette ſous-dominante.

Lorſque la dominante tonique ſe trouve précédée d'une autre tonique que de la ſienne, ſa ſeptieme peut n'être pas préparée ; &, dans ce cas, la tonique qui la précéde monte de tierce ſur cette dominante tonique, & le ſujet doit arriver à ſa ſeptieme par une marche diatonique.

La ſeptième veut toujours être ſauvée en deſcendant ſur la tierce, excepté que ſi la note ſenſible ſe rencontre parmi les notes de l'accord de la même dominante, avant ou après cette ſeptième, l'octave, ou la tierce, peut également ſuivre l'une & l'autre note.

Il y a plus : comme la marche fondamentale doit l'emporter ſur toute autre conſidération, pourvu qu'on ne s'écarte point du ton, s'il arrivoit qu'après avoir parcouru pluſieurs notes de l'accord d'une dominante tonique, parmi leſquelles ſe rencontreroient la ſeptième & la note ſenſible, la derniere de ces notes peut paſſer à la quinte de la tonique ſur le tems fort ; & alors la totalité de l'harmonie ſous-entendue ſauveroit ces diſſonances.

Il ſuffit qu'une note du ſujet ſe répéte ; ou puiſſe ſe partager en deux valeurs, pour que ſa deuxième ou dernière valeur forme la ſeptième ; bien entendu que la marche fondamentale pourra ſuivre ſa ſucceſſion relativement au ton qui exiſte.

L'objet principal de la baſſe fondamentale eſt de ſe ſoumettre au ton : à plus forte raiſon encore les intervalles du chant, la ſyncope, & tout ce qui pourroit écarter de ce principe dans le ſujet, doit y être ſoumis. C'eſt pourquoi ſi une note ſyncopée, dont on pourroit former la ſeptième d'une dominante, parce qu'elle deſcend enſuite diatoniquement, conduit à un repos auquel la marche preſcrite à cette dominante ne puiſſe arriver, c'eſt une preuve certaine qu'elle ne devoit pas former ſeptième ; &, ſans égard à cette ſyncope, on doit alors avoir recours aux premières règles. Voyez *exemple* 7, qui, outre cette nouvelle règle, récapitule toutes celles des articles de ce chapitre.

Obſervations ſur cet exemple.

La note *A*, eſt cenſée ſubſiſter juſqu'à *B*, ſelon les guidons ; de ſorte que la même dominante qu'on a employée d'abord ſous

cette ſyncope, eſt forcée de commencer une nouvelle meſure, ſans pouvoir la remplir.

Quoique la ſyncope *C* deſcende diatoniquement, on ne peut former une ſeptième de cette ſyncope, ſans déroger aux règles données, & ſans s'écarter du ton de cette phraſe. Qui plus eſt, ſi l'on employoit la note *C* comme ſeptième, la marche des dominantes ne conduiroit jamais au repos qui la ſuit. Cependant lorſque la cadence interrompue & ſon imitation nous ſera connue, nous aurons le moyen de faire une ſeptième d'une pareille ſyncope.

Même obſervation à *D*, où l'imitation 2 annonce la même choſe que la précédente.

La marche diatonique en deſcendant des notes fondamentales *E*, *F*, eſt forcée pour la régularité néceſſaire entre les imitations. La tonique *E* termine ſa phraſe de façon, qu'elle peut n'avoir aucune liaiſon avec ce qui la ſuit; & pour lors tout ce qui ſuit cette tonique eſt bon, pourvû qu'on s'y ſoumette d'ailleurs à l'eſprit de l'imitation.

On voit à *G*, *H* & *I*, ce dont il a été fait mention à l'article 5.

Quoique la ſyncope *K* puiſſe former ſeptième, puiſque ſelon les guidons elle eſt

bien ſauvée enſuite ; cependant il y a plus de variété, & par conſéquent plus de perfection dans les guidons de la baſſe fondamentale, où la nouvelle tonique ſous *K*, ſuit celle du ton que l'on quitte.

Ce que l'on voit à *L*, *R*, *T*, *X*, eſt relatif à l'article 3.

Arbitraire entre la ſous-dominante marquée d'un guidon, & la dominante tonique à *M* & à *N*.

La remarque *P* regarde l'article 5, & la remarque *Q* l'article 4.

Le ton de *re* ne ſubſiſte plus à *S* ; ſon plus parfait rapport, ſeroit celui de *la* ; mais la marche fondamentale s'y refuſeroit à *T*.

L'obſervation faite à la lettre *G* de l'exemple de l'article 5, eſt la même ici, où l'on évite la longueur de la phraſe du ton principal, en le faiſant précéder de deux tons peu relatifs au principal, & toujours par des côtés contraires. Ainſi voyant la note ſenſible entre *S* & *T*, on lui donne pour baſſe fondamentale la dominante tonique, & en examinant ce qui doit la précéder, ſelon la regle de la baſſe fondamentale en rétrogradant, on trouve que la tonique *ré* eſt ſa dominante ; laquelle devient commune à ſon ton & à celui qui ſuit. Il reſte à ſçavoir ſi la ſeptième *S* peut lui convenir ;

c'eſt ce qu'on ne doit plus révoquer en doute, puiſque cette ſeptième ne fait que s'ajouter à ſon accord parfait, & qu'elle y entre de droit dans le moment qu'elle devient dominante. C'eſt pour lors un de ſes ſons harmoniques, & elle ſe trouve réguliérement ſauvée.

La remarque *V* eſt la même que celle déja faite aux lettres *B*, *C*, à l'exemple de l'article 5, mais avec cette différence, qu'on n'y arrive point ici par une marche forcée de dominantes, & qu'on peut ſelon les guidons, lui donner une baſſe fondamentale plus parfaite; quoique les notes de la même baſſe fondamentale ſoient également bonnes, & puiſſent ſervir dans le beſoin, ſoit pour ſe prêter au chant des autres parties, ſoit pour ſe prêter au deſſein.



CHAPITRE III.

De la ſeptième diminuée, de ſon accord, de ſa baſſe fondamentale, & de ſes notes communes avec l'accord de la dominante tonique.

La ſeptième diminuée n'a jamais lieu que dans les tons mineurs.

La ſus-dominante la forme toujours dans le ſujet, & la note ſenſible en eſt la baſſe fondamentale.

Son accord eſt compoſé de quatre notes diviſées par tierces dans l'étendue de l'octave, comme les autres accords de ſeptième, excepté que toutes les tierces en ſont mineures. Dans le ton de *la* qui doit ſervir de modele pour tous les autres tons mineurs, cet accord eſt compoſé des notes *ſol dièze, ſi, re, fa*; la note ſenſible *ſol dièze*, en eſt la baſſe fondamentale, & la ſus-dominante *fa* en forme la ſeptieme diminuée.

D'un autre côté, l'accord de la dominante tonique de ce même ton mineur de *la*, eſt compoſé des notes *mi, ſol dièze, ſi, re*, dont les trois dernieres ſont les trois pre-

mieres de l'accord de la ſeptième diminuée en queſtion. De ſorte que la communauté de ces trois notes, doit nous préparer à un arbitraire, qui ne peut manquer de régner entre la dominante tonique, & la note ſenſible priſe pour fondamentale, lorſque le ſujet fournira quelqu'une de ces notes communes à leurs accords. De-là il s'enſuit, que la note ſenſible peut être ſubſtituée à la dominante tonique, & celle-ci à l'autre par-tout où le ſujet fournira des notes communes à leurs accords, puiſqu'elles ſe repréſentent l'une l'autre dans les tons mineurs, & dans le cas de la communauté des notes.

Mais ſi l'octave de la dominante tonique s'y rencontre, elle donnera l'excluſion à la note ſenſible priſe pour fondamentale; de même ſi la ſus-dominante s'y préſente, la dominante tonique ne pourra y être employée pour baſſe fondamentale. A cela près ces deux notes fondamentales peuvent s'entrelacer au gré du compoſiteur.



ARTICLE I.

Quelles ſont les notes fondamentales qui doivent précéder & ſuivre la note ſenſible & ſa ſeptième diminuée.

Pour ne point ſe tromper dans l'emploi que l'on voudra faire de la note ſenſible, comme fondamentale, il ſuffira d'imaginer qu'on va employer la dominante tonique. On ſçait que celle-ci peut être précédée par quelque tonique que ce ſoit, par tous les intervalles conſonnans, même en y montant de ſeconde; & auſſi par ſa dominante. Ainſi en imaginant qu'on va l'employer, tandis qu'on a deſſein de lui ſubſtituer la note ſenſible, celle-ci ſera toujours bonne à la ſuite des mêmes notes fondamentales qui auroient pû précéder cette dominante tonique, & ne ſera même bonne que dans ce ſeul cas.

La ſeptième diminuée n'exige de préparation, que lorſque ſa baſſe fondamentale, c'eſt-à-dire la note ſenſible, eſt précédée d'une dominante, qui dans ce cas, eſt toujours la ſus-tonique. Mais ce qui n'eſt pas exigible, n'en eſt pas moins agréable. Ainſi dès que la ſeptième diminuée peut être

préparée, on ne doit pas en manquer l'occasion, à moins qu'on ne l'évite exprès pour ſuivre le goût & l'eſprit du chant.

Or toutes les fois que la ſus-dominante ſyncope dans le ſujet, la premiere valeur de cette ſyncope prépare la ſeptième diminuée, qui doit être entendue dans le tems fort de la meſure ſuivante, & ſa baſſe fondamentale ſera la note ſenſible précédée de la ſus-tonique. Cette ſeptième diminuée doit ſe ſauver en deſcendant diatoniquement ſur la quinte de la tonique, ſoit immédiatement, ſoit après une ou pluſieurs notes de ſon accord, dans lequel l'octave de la dominante tonique peut être compriſe par le moyen de l'entrelacement indiqué; lequel donne lieu à la ſeptième diminuée de pouvoir ſe ſauver ſur la médiante, ſoit immédiatement ou non. Cette médiante eſt juſtement la note qui doit ſauver la ſeptième de la dominante tonique.

Il y a donc de l'arbitraire dans les deux moyens indiqués, pour ſauver la ſeptième diminuée, ſoit ſur la quinte de la tonique, ſoit ſur la médiante, dès qu'elle ne ſe ſauve pas immédiatement, & cela ne prouve que mieux, la repréſentation de la dominante tonique dans la note ſenſible. Mais comme l'octave de la dominante tonique, eſt

en même tems la quinte de la tonique, ſur laquelle la ſeptième diminuée doit naturellement ſe ſauver & qu'il eſt libre d'entrelacer la dominante tonique avec la note ſenſible, on pourroit douter quelquefois ſi la note ſur laquelle la ſeptième diminuée doit deſcendre diatoniquement, eſt quinte ou octave; mais pour ſe relever de ce doute il faut toujours attendre le tems fort pour la tonique, & ſur-tout celui où le repos eſt plus ſenſible; auquel cas, il eſt toujours mieux de faire précéder la tonique par ſa dominante, plutôt que par ſa note ſenſible qui n'annonce jamais ſi bien un repos final; que la dominante tonique. Voyez *exemple 8, pl. 15.*

Obſervations ſur cet exemple.

La premiere valeur de la ſyncope *A*, formée par la ſus-dominante, prépare la ſeptième diminuée & reçoit la ſus-tonique pour baſſe fondamentale. La deuxième valeur de cette même ſyncope à *B*, forme la ſeptième diminuée au-deſſus de la note ſenſible qui en eſt la baſſe fondamentale.

Les deux notes du ſujet entre *B* & *C*, étant communes aux accords de la dominante tonique, & de la note ſenſible, laiſ-

ſent de l'arbitraire entre ces deux notes fondamentales; au lieu que la note *C*, exige néceſſairement la dominante tonique.

La ſeptième diminuée devroit naturellement ſe ſauver ſur la note *C*, comme quinte de la tonique; mais comme cette même tonique doit terminer le repos qui vient immédiatement après, & qu'elle ſyncoperoit ſi on l'employoit ſous la note *C*, on fait ſervir cette même note *C*, d'octave à la dominante tonique, & de cette ſorte, la ſeptieme diminuée *B*, ſe ſauve en deſcendant, ſur la tierce de la tonique, immédiatement après *C*.

La note *D* n'etant point du ton de *re* qui vient enſuite, oblige de conſerver encore le précédent. Mais après la tonique *la*, dont la note *E* forme la tierce mineure, on ne peut paſſer à la tonique *re*, ſans introduire à *F*, une tonique étrangere, mais relative aux tons de *la* & de *re*.

Voyant le ton de *mi* ſe déclarer après celui d'*ut*, on profite de la note *G*, en l'employant pour ſus-dominante, pour former la ſeptième diminuée, d'autant plus qu'elle y eſt préparée, quoiqu'on puiſſe lui ſubſtituer une tonique paſſagere ſelon le guidon; laquelle devient ſous-dominante, & lie par conſéquent les tons d'*ut* & de *mi*.

On pourroit prendre le ton de *re* d'abord après celui de *mi*, ſelon le guidon ſous *H*, mais les rapports y ſeront mieux obſervés, en y traitant le ton de *la* ; & pourlors la ſus-dominante *I* peut former la ſeptième diminuée.

La ſus-dominante *K* eſt forcée de former la ſeptième diminuée, pour que la dominante qui la précéde dans la baſſe fondamentale puiſſe être ſuivie ſelon la regle. La note ſenſible qui ſuit cette dominante, la repréſente, & produit le même effet que ſi elle étoit répétée.

Il faut préférer les notes aux guidons ſous *L*, pour éviter la monotonie de deux marches fondamentales pareilles.

Puiſque le ton de *la* ſe déclare à *M*, la ſeptième diminuée y eſt poſſible.

On eſt forcé de ſubſtituer la dominante tonique à *N*, à la note ſenſible qui la précéde, puiſque la note du ſujet en fait l'octave; & on évite d'y employer la tonique, par la même raiſon qu'on a eu de l'éviter à *L*.

Quoique la ſeptième diminuée ſoit encore poſſible à *Q*, la longueur de la phraſe dans le même ton principal où l'on va finir, doit engager à y chercher d'autres routes; & on voit à *P*, le moyen de marcher

cher par des dominantes ſelon les guidons qui conduiſent au ton d'*ut*. La marche indiquée par les autres guidons quoique bonne, eſt la moindre de toutes.

La note ſenſible eſt forcée à ſe ſubſtituer à la dominante tonique ſous *R*.

Nous n'avons point fait mention de l'arbitraire indiqué par les autres guidons, dans les obſervations de cet exemple, parce que les lumieres néceſſaires à cet égard, doivent être à préſent plus que ſuffiſantes pour y ſuppléer de ſoi-même. D'ailleurs nous éviterons par-là les redites qui, quoiqu'inſtructives, ſont toujours ennuyeuſes. Nous agirons de même dans les obſervations ſuivantes, lorſqu'il ne s'y agira point de quelques regles nouvelles.

ARTICLE II.

De l'arbitraire qui régne entre la ſous-dominante & la note ſenſible.

Le même arbitraire qui regne entre la dominante tonique & la ſous-dominante, chap. II. art. 4. regne également entre la note ſenſible, & cette même ſous-dominante, dans un cas pareil; c'eſt-à-dire, lorſque chacune de ces notes eſt immédia-

tement précédée & ſuivie de ſa tonique, & lorſque la diſſonance eſt immédiatement ſauvée ſans pouvoir être préparée. Mais outre que cet arbitraire avoit pour objet dans l'endroit cité, l'octave de la ſous-dominante deſcendant immédiatement ſur la médiante ; c'eſt qu'il regarde encore de plus ici, ſa tierce ; c'eſt-à-dire la ſus-dominante deſcendant immédiatement ſur la quinte de la tonique. Voyez *exemple 9 pl.* 16.

Obſervations ſur cet exemple.

Arbitraire à *A*, entre la note ſenſible & la ſous-dominante marquée d'un guidon. Elles ſont précédées & ſuivies de la tonique.

Cet arbitraire eſt impoſſible à *B*, puiſque la tonique n'y précéde pas la ſous-dominante, & que d'ailleurs la marche fondamentale y ſeroit mal obſervée.

On voit regner le même arbitraire à *C* qu'à *A*, & de plus, celui de la dominante tonique ſelon l'autre guidon.

Il eſt libre de partager la note *D* du ſujet, en deux valeurs, pour entrer par une marche de dominantes dans le ton d'*ut*; ou de lui donner une tonique paſſagere ſelon le guidon, laquelle devient ſur

le champ ſous-dominante, & par conſéquent commune au ton qui précéde & à celui qui ſuit.

Le ton de *re* convient mieux ſelon les notes à *E*, que celui de *la* ſelon les guidons ; en introduiſant un repos paſſager aprés *E*, non ſeulement, parce que le ſujet y deſcend de tierce ſur le tems fort, mais encore pour obſerver la régularité néceſſaire entre les deux imitations, où le repos eſt forcé après le chifre 2.

Ce ton de *re* devroit être naturellement mineur par ſon rapport avec le principal ; mais le premier dièze accidentel de ce même principal, oblige de le rendre majeur pour ce moment.

C'eſt à quoi il faut toujours faire attention, lorſqu'on ſent la poſſibilité d'un pareil repos, qui ne peut jamais avoir lieu, que lorſque ce premier dièze n'eſt pas ſuivi immédiatement de la note ſenſible.

Quoique les deux imitations après *E*, ne ſoient pas régulieres en tout, puiſque la première finit ſur la tonique, & la deuxième ſur la médiante ; néanmoins la régularité néceſſaire dans la baſſe fondamentale y eſt bien obſervée.

Si on n'avoit point d'égard à ces imitations, on trouveroit de l'arbitraire entre

les tons de *re*, de *la*, & d'*ut*, depuis *F* jufqu'à *H*. L'égalité des phrafes qui doit être obfervée dans les imitations, empêche de conferver le ton d'*ut*, jufqu'à *H*.

D'ailleurs il eft tems de rentrer dans le ton principal, dont la phrafe doit être plus longue que celle de fes tons relatifs. Ainfi on profite de la note *G*, que l'on employe comme fus-dominante du ton principal, en lui donnant la note fenfible pour baffe fondamentale, & fans qu'il foit poffible de lui en trouver une autre dans le même ton.

ARTICLE III.

Les règles précedentes appliquées à la note fenfible d'une dominante tonique.

Dans les cas, où la dominante tonique d'un ton mineur eft précédée immédiatement de fa tonique où de fa dominante, fur-tout fi elle annonce ou termine un repos, on peut la fuppofer tonique, & donner en conféquence l'harmonie convenable aux notes qui la précédent. La tonique fera pour lors réputée fa fous-dominante, & la fus-tonique fera réputée fa dominante tonique.

Sçachant l'arbitraire qui regne dans les

tons mineurs, entre la note ſenſible & la dominante tonique, & entre cette même note ſenſible & la ſous-dominante; on profitera de ce même arbitraire à l'égard de la note ſenſible de cette dominante tonique ſuppoſée tonique. Voyez *exemple* 10. *pl.* 16.

Obſervations ſur cet exemple.

Le repos, quoique peu ſenſible à *A*, ſur la dominante tonique, peut la faire ſuppoſer tonique, & dès-lors ſa note ſenſible peut la précéder, & ſe ſubſtituer à la véritable tonique réputée pour lors ſa ſous-dominante.

Le même repos, mais plus ſenſible ſur la dominante tonique à *B* & à *C*, permet d'en uſer de même qu'à *A*.

Si la note ſenſible s'eſt ſubſtituée à la dominante tonique depuis *B* juſqu'à *C*, ſelon les guidons; elle ſe ſubſtitue à *D*, à la ſus-tonique réputée pour lors dominante tonique de la véritable, en faveur du repos, quoique peu ſenſible, ſur la véritable dominante tonique.

On voit la même choſe à *E*.

La dominante tonique après *F*, annonçant un repos, on ſubſtitue la note ſenſible

de cette dominante tonique, à la ſus-tonique marquée d'un guidon ſous *F*, & réputée pour lors ſa dominante tonique. Mais ſi l'on employe la ſus-tonique même, on doit plutôt lui donner l'harmonie convenable à ſon ton, que celle d'une dominante tonique; quoique l'un & l'autre ſe puiſſe à la rigueur, en faveur du chromatique dont il n'eſt pas encore queſtion.

Il eſt libre de paſſer à la tonique, ou à la dominante tonique ſous *H*. Si l'on paſſe à la tonique, celle qui la précéde, marquée d'un guidon ſous *G*, devient ſa ſous-dominante, à laquelle on peut ſubſtituer la note ſenſible; & ſi l'on paſſe à la dominante tonique, on la fera précéder de la ſus-tonique marquée d'un autre guidon.

Le repos un peu ſenſible à *K* ſur la dominante tonique, peut la faire ſuppoſer tonique, d'autant plus, que le premier dièze accidentel du ton mineur de *la* à *I*, annonce effectivement ſon ton. Cela étant, la tonique qui précéde *I*, peut monter de ſeconde ſur la dominante tonique marquée d'un guidon, & en ce cas la note ſenſible d'un autre guidon pour toute la meſure, peut lui être ſubſtituée. Au lieu que cette ſubſtitution ne peut avoir lieu dans la meſure ſuivante, à cauſe de l'octave de la do-

minante tonique qui lui donne l'exclusion.

La note ſenſible de la dominante tonique, eſt ſubſtituée à la ſus-tonique marquée d'un guidon ſous *L*.

Quoique la tonique puiſſe être continuée ſous *M* & *N*, ſelon les guidons, il vaut mieux la faire deſcendre de tierce ſous *M*, en conſéquence de ce qui la ſuit; car ne pouvant mieux faire que d'employer la note ſenſible de la dominante tonique, pour baſſe fondamentale à *N*, on eſt forcé d'en traiter le ton immédiatement après celui du principal; c'eſt pourquoi l'on dièze la note fondamentale ſous *M*.

La médiante *N*, réputée ſus-dominante, en conſéquence du ton qu'on y traite, donne l'excluſion à la dominante tonique repréſentée par ſa note ſenſible; & l'octave *P*, de cette dominante tonique, exclut cette note ſenſible pour baſſe fondamentale.

Si on avoit employé la note *P* du ſujet comme quinte de la tonique, ou cenſée telle, celle-ci auroit été forcée de ſyncoper à *Q*; c'eſt donc là un cas forcé de ſubſtituer la dominante tonique à la note ſenſible qui la précéde & qui la repréſente; car la note *P* eſt ſon octave auſſi bien que quinte de la tonique, ou cenſée telle. Et

il ſuffit que la ſus-tonique ſous *P* ſuive immédiatement la note ſenſible, pour qu'elle doive conſerver tous les attributs d'une dominante tonique, pour laquelle elle a d'abord été priſe.

ARTICLE IV.

Récapitulation des articles de ce chapitre concernant la ſeptième diminuée.

La ſus-dominante d'un ton mineur, forme toujours la ſeptième diminuée. Cette ſus-dominante ne peut jamais, en cette occaſion, recevoir le dièze accidentel qui peut lui convenir dans un autre cas. Elle doit toujours faire dans le cas dont il s'agit, la tierce mineure de la ſous-dominante, & la ſixte mineure de la tonique.

La ſeptième diminuée n'exige aucune préparation, quoiqu'elle ſoit plus agréable quand on peut la préparer : ce qui arrive lorſque la ſus-dominante ſyncope, pour lors la deuxième valeur de cette ſyncope reçoit la note ſenſible pour baſſe fondamentale, & la première valeur la ſus-tonique.

La ſeptième diminuée ſe ſauve en deſcendant diatoniquement ſur la quinte de

la tonique. Elle peut ſe ſauver auſſi en deſcendant de quarte ſur la médiante, d'autant que la quinte en queſtion, y eſt ſous-entendue. Mais comme cette quinte de la tonique, eſt en même tems octave de la dominante tonique, c'eſt au tems fort de la meſure, ou au repos prochain ſur la tonique, à décider ſi la note qui ſauve cette ſeptième diminuée, doit être employée comme quinte, ou comme octave.

La baſſe fondamentale de la ſeptième diminuée, eſt toujours la note ſenſible; laquelle repréſente par-tout la dominante tonique, & doit par conſéquent être précédée & ſuivie des mêmes notes fondamentales, dont celle-ci eſt précédée & ſuivie. Elle peut auſſi être précédée de quelque tonique que ce ſoit, pourvû que le rapport entre les tons ſucceſſifs y ſoit obſervé.

La note ſenſible & la dominante tonique d'un ton mineur peuvent s'entrelacer au gré du compoſiteur. Elles ont trois notes communes dans leurs accords, & à l'octave près de la dominante tonique qui exige celle-ci pour baſſe fondamentale, auſſi bien qu'à la ſus-dominante près qui exige la note ſenſible, elles ſont arbitraires.

Le même arbitraire regne encore entre

la ſous-dominante & la note ſenſible, en conſéquence de deux notes communes à leurs accords ; car l'octave & la tierce mineure de la première, font en même tems la fauſſe quinte & la ſeptième diminuée de la dernière. Au reſte cet arbitraire ne peut exiſter entre ces deux notes fondamentales, que dans le cas où elles ſeroient précédées & ſuivies immédiatement de leur tonique.

Lorſque la tonique monte de quinte ſur ſa dominante, celle-ci eſt pour lors cenſée tonique, & la véritable tonique qui la précéde, eſt cenſée ſa ſous-dominante; par conſéquent la note ſenſible peut ſe ſubſtituer à cette tonique cenſée ſous-dominante, ſous l'une des notes communes à leurs accords. Comme la dominante tonique ne peut être cenſée tonique qu'à de certaines conditions, la ſubſtitution de ſa note ſenſible à la ſus-tonique, réputée pour-lors dominante tonique de la véritable, eſt moins conforme aux regles précédentes. On ſçait que tout repos donne la qualité de tonique à la note fondamentale qui le termine, & alors de quelque façon qu'elle ſoit précédée de ſa dominante, celle-ci peut être regardée comme dominante tonique, puiſque celle qui la ſuit eſt cenſée tonique.

Il y a encore un autre cas où la véritable dominante tonique peut prendre la qualité de tonique ; c'eſt, lorſqu'elle annonce un repos. Dans ce cas, ſa dominante prend pour lors celle de dominante tonique, & en conſéquence la note ſenſible en queſtion, peut être ſubſtituée à la ſus-tonique, cenſée pour lors dominante tonique de la véritable. Mais cette ſus-tonique ne pourra être réputée dominante tonique, que lorſque ſa tierce ou ſa quinte ſera aſſociée à un dièze, ou à un bécare dans le ſujet.

Il y a plus encore ; comme il faut de la liaiſon par-tout, ſi la ſus-tonique en queſtion étoit précédée de ſa dominante, laquelle doit être aſſociée à un dièze, ou à un bécare dans le cas dont il s'agit ; on ne le pourra plus, ſi l'un ou l'autre ſigne ne lui eſt aſſocié ; parce que ce qui eſt exigible dans les accords, ne l'eſt pas moins dans la ſucceſſion immédiate de deux notes fondamentales. De ſorte que ſi la quinte de celle où l'on paſſe doit être juſte, & que cette quinte la précéde, elle doit être également juſte. Or ſi le ſujet s'oppoſe à ce que ce dièze, ou ce bécare ſoit joint à la dominante de la ſus-tonique, il ne faut plus penſer à rendre celle-ci domi-

nante tonique ; mais il ne s'y oppofera jamais que lorfqu'il en donnera l'octave fans dièze ni bécare.

Nous finirons cet article ; en propofant un moyen pour paffer dans le ton relatif à la tierce mineure de celui qui exifte, quoique le fujet ne paroiffe pas changer de ton. Ce moyen confifte en ce que la fus-dominante d'un ton mineur, peut être prife pour la fous-dominante du ton majeur relatif; de forte que, fi elle peut faire feptième diminuée d'un côté, elle peut faire feptième naturelle de l'autre. Or, lorfque la fus-dominante d'un ton mineur, dont la phrafe eft un peu longue, defcend diatoniquement, on peut en former la feptième naturelle de la dominante tonique du ton majeur relatif, pourvû qu'on y arrive par une marche de dominantes. Voyez *exemple* 11. *pl.* 17.

Obfervations fur cet exemple.

Il eft libre de prendre la tonique du nouveau ton à *A* & à *B* felon les guidons, au lieu d'y conferver celle d'auparavant.

On peut prendre pour octave de la fous-dominante du ton majeur relatif, la fus-dominante du ton mineur qui fyncope de *C* à *D* ; & pour lors, la note *D*, for-

mera la ſeptième de la dominante tonique de ce ton imaginé majeur, ſelon la deuxième baſſe fondamentale. La différence de cette dominante tonique du ton majeur avec la note ſenſible du ton mineur relatif ne cônſiſte que dans le dièze, par lequel ces deux tons peuvent ſe diſtinguer.

Il eſt libre auſſi de conſerver le premier ton, en ſuivant la première baſſe fondamentale; cependant le majeur doit l'emporter en cet endroit, tant par rapport à la variété, que parce que la marche fondamentale en eſt plus parfaite.

Les brêves *E, Q,* ſont comptées pour rien, parce que la marche fondamentale y eſt bien obſervée ſans elles. Au lieu qu'on donne ſa baſſe fondamentale particuliere à la brêve *L,* tant pour éviter la ſyncope fondamentale que pour y obſerver la cadence néceſſaire, exigée par le repos du ſujet.

La ſous-dominante marquée d'un guidon à *F* peut être traitée comme tonique; parce que ſa note ſenſible fait la tierce majeure de la tonique qui la précéde.

On voit à *G*, la même choſe qu'à *D,* où l'on préfére par la même raiſon le ton majeur relatif ſelon la deuxième baſſe fondamentale au mineur actuel que continue la première.

En voulant rendre dominante tonique, la ſus-tonique *L* marquée d'un guidon dans la premiere baſſe fondamentale; ſa dominante qui la précéde ſous *H*, en fait la quinte juſte par le moyen du dièze qu'on lui aſſocie, & cela, parce que le ſujet ne ſyncope pas. Au lieu que cela ne ſe peut à *R*, puiſque le ſujet en donne l'octave ſans dièze; mais à *H*, où il en donne la tierce, il eſt libre d'aſſocier le dièze, ou non, à la dominante de la ſus-tonique en queſtion, conformément aux deux baſſes fondamentales.

On peut continuer la dominante tonique ſous *K*, ſelon la premiere baſſe fondamentale; ou bien y prendre la tonique ſelon la deuxième, le tout étant régulier de part & d'autre.

La dominante tonique cenſée tonique, peut monter de ſeconde à *M*, ſelon la deuxième baſſe fondamentale, ou paſſer à ſa tonique ſelon la première; & pour éviter que celle-ci ne ſyncope, on employe la note ſenſible de ſa dominante, ſous la médiante *N*. laquelle repréſente pour lors, la ſus-dominante du ton de cette dominante tonique.

Même obſervation à *P*, qu'à *H* & à *I*.

On fera attention dans le cours de cet exemple, à tous les arbitraires indiqués,

ou par les notes des deux baſſes fondamentales, ou par les guidons qui y ſont répandus, & dont on peut tirer de grands ſecours.

CHAPITRE IV.

De la diſſonance de la ſous-dominante.

LA diſſonance de la ſous-dominante conſiſte dans une ſixte ajoutée à ſon accord parfait. Cette ſixte doit toujours être majeure. Elle ſe forme toujours par la ſus-tonique dans le ſujet. Nous l'appellerons ſixte ajoutée.

Il y a beaucoup de conformité entre cette ſixte & la note ſenſible, en ce que toutes les deux doivent être ſauvées en montant, ſans pouvoir être préparées, quoiqu'elles ne ſoient pas diſſonances par elles-mêmes; car la note ſenſible, qui fait toujours la tierce majeure d'une dominante tonique, ne devient diſſonance que relativement à la ſeptième de cette même dominante, & l'autre ne la devient, que relativement à la quinte de la ſous-dominante.

ARTICLE I.

Premiere règle. En quelle occasion on doit employer la sixte ajoutée.

Dans tous les cas, où l'octave de la tonique syncope dans le sujet, & qu'elle monte ensuite diatoniquement à la sus-tonique, & celle-ci à la médiante, la deuxième valeur de cette syncope, doit faire la quinte, & la sus-tonique qui suit immédiatement doit faire la sixte majeure de la sous-dominante. Celle-ci alors doit rester sous cette quinte & sous cette sixte majeure jusqu'à la médiante du sujet, qui reçoit la tonique pour basse fondamentale. Ainsi la sous-dominante se trouve précédée & suivie de la tonique, selon la règle générale. Voyez *exemple* 12, *pl.* 18.

Observations sur cet exemple.

La deuxième valeur de la tonique qui syncope dans le sujet à *A*, fait la quinte de la sous-dominante, & monte ensuite sur la sus-tonique *B*, qui en fait la sixte majeure, laquelle se sauve en montant sur la médiante *C*; & la sous-dominante se trouve précédée

précédée & ſuivie de ſa tonique, ſelon la règle donnée.

On voit la même choſe à *D*, *E*, *F*, & à *G*, *H*, *I*.

Si on prenoit la note *L* pour une ſus-tonique, on ſeroit bien trompé, puiſque les ſignes néceſſaires pour la faire adopter pour ſixte majeure, n'exiſtent point dans le ſujet. Il faut donc ſuivre en cet endroit les règles générales, & y ſaiſir le ton d'*ut* à *K*, pour lier celui de *la* qui le précéde, & celui de *fa* qui le ſuit. Cette tonique *ut* devient dominante tonique ſous *M*, en recevant ſucceſſivement des notes de ſon accord où ſa ſeptième *N* eſt compriſe.

On doit toujours chifrer, dans le temps fort, l'intervalle qui caractériſe la note fondamentale, quoique le ſujet ne donne ſouvent le même intervalle que dans le tems foible. Ce qui doit nous apprendre que le fonds d'harmonie ſubſiſte dès ce tems fort; mais qu'on n'a pas moins la liberté d'y employer l'intervalle que l'on veut, pourvu qu'il ſoit compris dans le même accord.



ARTICLE II.

Deuxième règle. En quelle autre occaſion on doit employer la ſixte ajoutée, même ſur la tonique.

Il ſuffit de voir dans le ſujet la ſus-tonique monter à la médiante, pour en former la ſixte majeure de la ſous-dominante, pourvu que celle-ci ſoit précédée de ſa tonique, ou d'une autre tonique qui deſcende de tierce ſur cette ſous-dominante, & qu'elle ſoit toujours ſuivie de la tonique.

D'un autre côté, dès que la tonique monte de quinte ſur ſa dominante, celle-ci peut toujours dans ce cas être réputée tonique.

Or, ſi le ſujet monte diatoniquement de la ſixte majeure à la note ſenſible, on peut imaginer pour lors être dans le ton de cette dominante; &, en ce cas, la véritable tonique ſera reconnue pour ſa ſous-dominante, la ſixte majeure pour ſa ſus-tonique, & la note ſenſible pour ſa médiante : ainſi tout ſera conforme à la règle donnée.

Ceci peut ſouvent avoir lieu, lorſque le ſujet marche diatoniquement en montant ſur les deux notes en queſtion, c'eſt-à-dire,

ſur la ſus-tonique & ſur la médiante, imaginées telles, à la faveur de cette marche diatonique du ſujet. Et, quoique ce ton imaginé n'y ſoit pas reconnu pour le véritable, néanmoins, pourvu qu'il fourniſſe des liaiſons ſuffiſantes avec ceux qui le précédent & le ſuivent, l'idée en ſera bonne. Ces liaiſons conſiſtent ſurtout en ce que la tonique du ton que l'on quitte puiſſe être commune à celui où l'on paſſe, en y devenant dominante ou ſous-dominante. Voyez *exemple* 13, *pl.* 19.

Obſervations ſur cet exemple.

La ſus-tonique *A*, dans le ſujet, peut former la ſixte majeure de la ſous-dominante, puiſque cette ſixte ſe trouve bien ſauvée à *B* par la médiante où elle monte diatoniquement; & la ſous-dominante ſe trouve précédée & ſuivie de ſa tonique, ſelon la règle.

En imaginant tonique la dominante tonique *D*, la note ſenſible du ſujet ſera reconnue pour ſa médiante, & la note *C* pour ſa ſus-tonique : par conſéquent la véritable tonique qui la précéde ſera réputée ſa ſous-dominante, en lui donnant la note *C* du ſujet pour ſixte majeure. Et c'eſt à quoi il faut

bien faire attention toutes les fois que cela peut ſe rencontrer.

La marche diatonique *E*, *F*, *G*, du ſujet peut faire imaginer le ton mineur de *ſi*, dont la note *F* eſt ſus-tonique, & la note *G* médiante. Or, quoique le véritable rapport du principal auroit dû être le ton de *re* mineur indiqué par la note ſenſible *F*, l'écart occaſionné par le défaut de rapport entre le ton de *la* & de *ſi*, loin de déplaire, produira un très-bon effet. Ainſi la dominante tonique réputée tonique ſous *D*, devient véritablement tonique ſous *E*, en y recevant la tierce mineure; elle ſe lie, par ce moyen, au ton mineur de *la* qui précéde, & au ton mineur de *ſi* qui va ſuivre. Mais elle ſe lie bien davantage à celui-ci, en y devenant ſous-dominante, & en recevant la ſus-tonique *F* pour ſixte majeure. Enſuite la note *ſi*, après avoir été employée comme tonique ſous la médiante *G*, devient dominante ſous *H* de la même dominante tonique, d'où l'on étoit parti à *D*.

Il faut bien prendre garde qu'en voulant ſubſtituer un ton étranger & non relatif à un ton véritablement relatif & plus apparent, qu'on n'ait point pratiqué peu de tems auparavant un ton qui ait plus de bémols que celui d'où l'on ſort, pour entrer

dans ce ton non relatif, parce que la diſparate ſeroit pour lors trop grande.

Quoique le ton d'*ut* commence à *I*, on peut faire appartenir cette note encore au ton de *la*, & faire commencer le ton d'*ut* à *K*, où la tonique *la* deſcend de tierce ſur la ſous-dominante d'*ut*, & où la ſus-tonique *K* monte à la médiante *L*, en devenant ſixte majeure de la ſous-dominante, laquelle paſſe enſuite à ſa tonique ſous *L*. Voyant enſuite la même ſus-tonique monter diatoniquement ſur la médiante d'*M* à *N*, & de *P* à *Q*, on ne doit point faire difficulté d'en former la ſixte majeure de la ſous-dominante; puiſque celle-ci eſt partout précédée & ſuivie de ſa tonique.

La phraſe *R*, *S*, *T*, eſt la même que celle que l'on a vue à *E*, *F*, *G*, avec cette différence, que le ton étranger de *ſi* y eſt autrement précédé; mais non pas cependant, comme on l'a remarqué, par un ton qui ait plus de bémols que celui que l'on quitte pour y paſſer. Ici la tonique *ut* monte de tierce ſur la tonique *mi* à *R*, & celle-ci devient ſous-dominante de *ſi* à *S*; & la tonique *ſi*, après avoir paru à *T*, devient dominante comme auparavant.

Le peu de rapport entre les tons d'*ut* &

de *mi*, ſe trouve rectifié par celui qu'ils ont l'un & l'autre avec le principal.

ARTICLE III.

Des notes communes qu'introduit la ſixte ajoutée dans différentes notes fondamentales.

Puiſque la ſixte ajoutée fait à préſent partie de l'accord d'une ſous-dominante, toutes les notes de ſon accord vont ſe trouver communes avec toutes celles de l'accord d'une ſus-tonique, qui eſt toujours ſimple dominante. En-effet, cet accord de la ſus-tonique n'eſt compoſé que du renverſement de celui de la ſous-dominante. Par exemple, dans le ton d'*ut*, ſa ſous-dominante eſt *fa*; dont l'accord complet eſt *fa*, *la*, *ut*, *re*; mettons *re* au-deſſous *fa*, nous aurons *re*, *fa*, *la*, *ut*, qui eſt préciſément l'accord complet de la ſus-tonique de ce même ton d'*ut*: ce qui doit nous préparer ſur un double emploi, entre ces deux notes fondamentales, & qui fera le ſujet de l'article ſuivant.

Mais, outre cette communauté entre toutes les notes de l'accord d'une ſous-dominante, & toutes celles de l'accord d'une

ſus-tonique dans le même ton, nous trouverons de plus que la ſixte ajoutée entre en communauté avec la quinte de la dominante tonique, & avec la tierce de la note ſenſible rendue fondamentale dans un ton mineur. Plus, deux notes de l'accord complet de la ſous-dominante, ſont communes à deux de l'accord d'une dominante tonique; & trois ſont communes à trois de l'accord d'une note ſenſible, en tant que fondamentale dans un ton mineur. Bien entendu que les quatre notes fondamentales en queſtion, ſçavoir, la ſous-dominante, la ſus-tonique, la dominante tonique, & la note ſenſible, appartiendront au même ton.

On ne ſçauroit trop s'appliquer à acquérir une parfaite connoiſſance de toutes ces notes communes à différentes notes fondamentales. C'eſt ſouvent à cette connoiſſance que l'on devra le plus beau chant poſſible, ſoit pour les parties que l'on voudra joindre au ſujet, ſoit ſurtout pour celui de la baſſe continue.

Il faut d'ailleurs que ces notes communes aient leur ſucceſſion déterminée partout où on les employe, pour que l'arbitraire puiſſe y régner. Il faut de plus que, dans cet arbitraire, la marche fondamen-

tale puiſſe y être légitime : règle qui eſt générale pour tous les cas pareils. Voyez *exemple* 14, *pl.* 19.

Obſervations ſur cet exemple.

Remarquons d'abord que l'arbitraire en queſtion ne regne preſque jamais dans le tems fort de la meſure ; & quelque route qu'on tienne auparavant, c'eſt pour arriver généralement à la même note fondamentale, ſelon les règles de la premiere partie.

La note *A* du ſujet eſt commune à trois notes fondamentales différentes ; à la ſous-dominante de la premiere baſſe fondamentale, à la ſus-tonique & à la note ſenſible de la deuxieme. De même, la note *B* eſt commune à la ſous-dominante de la première baſſe fondamentale, à la dominante tonique, & à la note ſenſible de la deuxième. La marche de ces différentes baſſes fondamentales eſt par-tout conforme aux règles données.

On voit la même choſe à *C*, *D*.

La deuxième baſſe fondamentale monte de quinte ſur la dominante tonique à *E* ; elle eſt donc pour lors effectivement tonique. Il eſt donc libre de lui donner la tierce mineure au lieu de la majeure, puiſqu'elle

ne paſſe pas à la tonique; &, en ce cas, on peut paſſer à ſa dominante ſous *F*, à laquelle il eſt libre encore de donner la quinte juſte ou fauſſe, parce qu'on peut y ſous-entendre le dièze accidentel, ou non.

La note *F* du ſujet, qui fait ſeptième de la deuxième baſſe fondamentale, n'eſt point préparée; mais on y arrive diatoniquement après une tonique.

Les repos ſucceſſifs ſur la dominante tonique, après *F*, & après *H* & *I*, doivent la faire imaginer tonique; & dès-lors les arbitraires reconnus, relativement au ton mineur de *la*, ſe reconnoîtront également à *G*, *H*, & *I*, relativement au ton mineur de *mi*, lequel *mi* portera toujours néanmoins la tierce majeure, pour conſerver par ce ſeul ſigne ſon caractère de dominante tonique. Dès-lors la note *H* du ſujet eſt cenſée ſus-tonique, & la note ſenſible qui la ſuit eſt cenſée médiante; la tonique de la première baſſe fondamentale ſous *H* & *I*, eſt cenſée ſous-dominante, & ainſi du reſte.

La première baſſe fondamentale ſous *K*, *L*, vaut mieux que la deuxième; la vraie dominante tonique y reçoit la ſeptième à *L*, bien ſauvée enſuite. Cependant il eſt libre de prendre le ton de *re*, ſous *K*,

ſelon la deuxième baſſe fondamentale; & au lieu de la tonique *re* ſous *L*, on peut employer la note ſenſible de la dominante tonique, comme elle ſe trouve également employée dans la première baſſe fondamentale, ſelon le guidon de part & d'autre.

La première valeur de la ſyncope *M*, forme la ſeptième d'une dominante tonique; la deuxième valeur ne peut former que la ſeptième diminuée de la note ſenſible de la dominante tonique du nouveau ton qui s'annonce en cet endroit; non ſeulement parce que la première dominante tonique auroit ſyncopé avec la ſeptième, mais parce qu'elle auroit été forcée de paſſer enſuite à ſa tonique après *M*, où elle auroit donné l'impreſſion d'un ton bien oppoſé à celui qui s'y déclare.

La dominante tonique de la première baſſe fondamentale, ſous *N*, ne doit être chifrée d'un 7, qu'au cas qu'elle paſſe à ſa tonique ſous *P*; car ſi elle paſſoit à ſa note ſenſible marquée par trois guidons conſécutifs, elle ſeroit pour lors cenſée tonique, & par conſéquent il faudroit exclure la ſeptième de ſon accord.

L'oſtave de la tonique dans le ſujet, à *Q*, eſt commune à la note ſenſible & à la

ſus-tonique, marquées toutes les deux d'un guidon dans la première baſſe fondamentale, auſſi-bien qu'à la ſus-dominante de la deuxième; car, en ſuppoſant que cette octave continue à *R*, ſelon le guidon du ſujet, on la verroit entrer dans les accords de ces trois notes fondamentales différentes. Et, en imaginant être dans le ton de la dominante tonique, on verroit que cette octave n'eſt autre choſe que l'octave de la ſous-dominante de ce ton imaginé, commune aux accords de la ſus-tonique, de la dominante tonique & de la note ſenſible.

La ſus-tonique de la deuxième baſſe fondamentale, ſous *R*, peut recevoir la tierce majeure ou la mineure: mais, comme elle deviendroit dominante tonique avec la majeure, pour lors celle qui eſt ſous *S*, ne ſeroit point chifrée d'un 7, parce qu'elle ſeroit cenſée tonique, de même que dans la première baſſe fondamentale, où elle eſt précédée de la tonique, cenſée ſa ſous-dominante, & où elle eſt également précédée de ſa note ſenſible.

ARTICLE IV.

Du double emploi entre la ſus-tonique & la ſous-dominante.

Ce qui a été démontré dans l'article précédent, que toutes les notes de l'accord d'une ſous-dominante ſont communes à celles de l'accord d'une ſus-tonique, doit faire conjecturer que ce qui doit précéder & ſuivre l'une, peut également précéder & ſuivre l'autre; puiſqu'il n'y a nulle différence entre les accords de ces deux notes fondamentales.

Mais, quoiqu'il n'y ait point de différence apparente, il y en a pourtant une réelle, puiſque la note qui y eſt cenſée fondamentale, doit toujours ſe trouver dans la baſſe fondamentale. Cependant cette différence ne feroit pas une raiſon ſuffiſante pour détruire l'arbitraire, s'il n'y en avoit pas de plus fortes qui duſſent engager à y avoir égard. Nous allons les déduire.

1°. C'eſt toujours le ſujet qui décide ſi c'eſt la ſous-dominante ou la ſus-tonique que l'on doit employer après la tonique. 2°. Dans une marche de dominantes, la

ſus-tonique y tient ſon rang après ſa dominante, & non pas la ſous-dominante. 3°. Le plus bas des deux dièzes accidentels d'un ton mineur peut appartenir à la ſus-tonique, & jamais à la ſous-dominante; ce qui exclut abſolument l'arbitraire entre ces deux notes fondamentales. 4°. Si le ton change par un nouveau dièze qui monte diatoniquement, & qu'il ſoit reconnu pour note ſenſible d'un ton majeur, il peut être également la ſus-tonique du ton mineur relatif; &, en ce cas, il appartient à la ſous-dominante de ce ton mineur, comme ſixte ajoutée. 5°. Comme les dégrés diatoniques du ton mineur en montant, ſont pareils à ceux du majeur, depuis la cinquième note, on peut dans cette marche imaginer majeur, le ton qui s'y trouve effectivement mineur, & employer la note ſenſible de ce ton imaginé majeur, comme ſixte ajoutée à la ſous-dominante du ton mineur relatif. Ce changement de ton de majeur en mineur, eſt ce qu'il y a de plus recherché & de plus compliqué dans la compoſition. 6°. Comme la ſucceſſion de la ſeptième de la ſus-tonique, & celle de la ſixte majeure de la ſous-dominante, eſt totalement différente, en ce que l'une doit être ſauvée en deſcendant, & l'autre en

montant; cette différence ne peut ſe reconnoître que par le moyen de la baſſe fondamentale, en s'aſſurant laquelle des deux, ou de la ſus-tonique ou de la ſous-dominante, doit s'y trouver en conſéquence de ce qui ſuit l'une ou l'autre de ces diſſonnances. Si, par exemple, l'octave de la ſus-tonique monte diatoniquement, elle doit être employée pour lors comme ſixte ajoutée de la ſous-dominante; & ſi la quinte de celle-ci deſcend diatoniquement, elle doit être employée pour lors comme ſeptième de la ſus-tonique. Pour rendre ceci plus intelligible, nous allons le diſtribuer en deux paragraphes, avec des exemples relatifs.

§. I.

Des cas où l'on doit préférer la ſus-tonique à la ſous-dominante, & celle-ci à l'autre, dans le même ton.

Lorſque le ton ne change point, on ne peut ſe tromper en employant la ſus-tonique au lieu de la ſous-dominante, ou celle-ci au lieu de l'autre; pourvu que ce qui doit les ſuivre ſe trouve conforme aux règles données. Si l'on reconnoît, par exemple,

que la tonique doit ſuivre, c'eſt la ſous-dominante qui doit la précéder. Et ſi l'on reconnoît que la dominante tonique doit ſuivre, c'eſt la ſus-tonique qui doit la précéder.

Si d'un autre côté, la ſus-tonique monte diatoniquement dans le ſujet, & qu'elle ne puiſſe former l'octave de la baſſe fondamentale, à moins qu'elle ne ſe répéte; elle doit appartenir à la ſous-dominante, comme ſixte ajoutée.

Par la même raiſon, ſi la tonique deſcend diatoniquement dans le ſujet, & qu'elle ne puiſſe former l'octave de la baſſe fondamentale, ſoit par néceſſité, ſoit pour varier davantage l'harmonie; elle ne pourra former que la ſeptième de la ſus-tonique, & nullement la quinte de la ſous-dominante. Voyez *exemple* 15, *pl.* 20.

Obſervations ſur cet exemple.

Si l'on préféroit la ſus-tonique à la ſous-dominante ſous *A* & *B*, on verroit bientôt qu'elle y tient lieu de la ſous-dominante; puiſque le ſujet exige enſuite la tonique, & que d'ailleurs cette ſus-tonique monte diatoniquement dans le ſujet, après *A*.

Si l'on préféroit la fous-dominante fous *C*, on verroit qu'elle y tient lieu de la fus-tonique, puifque le fujet exige enfuite la dominante tonique, & que l'octave de la tonique y defcend diatoniquement fur la note fenfible.

Pour conformer les imitations de la baffe fondamentale à celles du fujet, on peut adopter comme médiante la note *E*; puifque l'on doit fçavoir à préfent que le dièze accidentel de la note *E*, peut appartenir à un ton majeur paffager, contre l'ordre de fon rapport avec le principal. En fuivant cette conformité, la note fondamentale, fous *D*, fera dominante tonique, de même que celle fous *F* : mais, comme il eft libre auffi de ne pas fe prêter à cette idée, on peut fuivre le guidon & les chifres au-deffous de ces trois notes fondamentales; auquel cas la note fondamentale fous *D*, fera tonique avec la tierce mineure, & la fus-tonique fous *F*, portera telle tierce qu'on voudra.

La fuite des dominantes exigeroit la fus-tonique fous la note *G* du fujet; mais la médiante qui fuit, demande la tonique: voilà donc un cas abfolu où la fous-dominante doit être préférée à la fus-tonique, le double emploi y eft formellement décidé:

dé. Ce devroit être la ſus-tonique, par rapport à ce qui précéde, & ce doit être la ſous-dominante, par rapport à ce qui ſuit. Il eſt d'une grande conſéquence d'avoir tout l'égard poſſible à ce dernier double emploi; lorſque, dans une marche de dominantes, on n'a pas le tems de lier la ſus-tonique à la tonique, par la dominante tonique, cette ſus-tonique doit être abſolument remplacée par la ſous-dominante.

Le dièze accidentel à *I*, exige la ſus-tonique pour baſſe fondamentale, & donne par conſéquent l'excluſion à la ſous-dominante marquée d'un guidon.

§. II.

Dans les changemens de tons poſſibles ou forcés, la ſous-dominante doit être préférée à la ſus-tonique.

Lorſque la phraſe d'un ton mineur eſt un peu longue, & que le ſujet fournit l'occaſion de paſſer à ſon majeur relatif, par le moyen de la ſous-dominante de celui-ci, il faut en profiter. En ce cas, la tonique du majeur deſcend de tierce ſur la ſous-dominante du majeur, pendant

que le ſujet donne la ſixte majeure, laquelle monte enſuite diatoniquement.

Lorſque dans le ſujet on voit la médiante d'un ton majeur, monter à la note ſenſible de la dominante tonique de ce ton majeur, & que cette note ſenſible monte encore diatoniquement ; il ſemble par cette marche que l'on doive entrer dans le ton majeur de cette dominante ; mais en imaginant pour lors, cette note ſenſible comme ſus-tonique de ſon ton mineur relatif, on la fera ſervir de ſixte ajoutée à la ſous-dominante du ton imaginé mineur, & où la tonique du premier ton majeur deſcendra de tierce.

D'un autre côté, lorſque les deux dièzes accidentels d'un ton mineur, montent immédiatement juſqu'à la tonique, on peut imaginer majeur ce ton mineur, & prendre en conſéquence ſa note ſenſible pour la ſus-toniquede ſon ton mineu r relatif, & cette ſus-tonique formera comme auparavant, la ſixte ajoutée de la ſous-dominante du ton mineur relatif en queſtion. Bien entendu que cette dernière ſuppoſition ne pourra ſe faire, qu'autant qu'on rentrera d'abord enſuite dans le premier ton mineur, ou dans celui de ſa dominante, & pour lors la liaiſon des ton

ſucceſſifs, ſe forme par des toniques communes à leur ton, & à celui qui les ſuit.

Si l'on ne deſcend pas de tierce ſur la ſous-dominante en queſtion, la tonique ou cenſée telle qui aura terminé un repos ſenſible, deviendra elle-même ſous-dominante du ton mineur relatif; puis après, la tonique de celui-ci, deviendra dominante dans le ton qui ſuit, mais plus communément ſus-tonique.

Il faut dans tous ces cas, que le ſujet ſoit formé d'une façon qui n'eſt pas commune, afin de pouvoir faire toutes ces ſuppoſitions.

Le double emploi qui regne ici, entre la note ſenſible du ton majeur, & la ſus-tonique de ſon mineur relatif, peut faire adopter le premier ton, en employant la dominante tonique du majeur ſous ſa note ſenſible, au lieu de la ſous-dominante du mineur. L'idée même, & l'oreille ſe portent d'abord du côté de cette dominante tonique; & il n'y a que l'expérience jointe à la connoiſſance, qui puiſſe en diſtraire à propos. Voyez *exemple 16. pl. 20.*

Obſervations ſur cet exemple.

Le ton de *la* par où l'on a débuté,

paroiſſant continuer juſqu'à la huitième meſure, on profite à *A*, de l'occaſion que le ſujet fournit de paſſer dans ſon majeur relatif, en traitant la note *A* de ſus-tonique, pour la faire ſervir de ſixte ajoutée à la ſous-dominante de ce ton majeur, & ſur laquelle, la tonique du mineur deſcend de tierce. Si cette note imaginée ſus-tonique n'eut monté diatoniquement à la médiante, il n'auroit pas fallu penſer à l'employer comme ſixte ajoutée.

Forcé de rentrer dans le ton de *la* on employe la note *B*, comme ſeptième de la dominante tonique, ſur laquelle la tonique du majeur monte de tierce. Et ſi cette ſeptième n'eſt pas préparée, du moins on y arrive diatoniquement.

Après le ton majeur d'*ut*, on voit à *C*, la note ſenſible de ſa dominante tonique; on l'imagine pour lors comme ſus-tonique de ſon ton mineur relatif, en la faiſant ſervir de ſixte ajoutée à la ſous-dominante de ce ton imaginé mineur, & ſur laquelle, la tonique du majeur deſcend de tierce. Le guidon au-deſſous de *C*, & ceux de la meſure ſuivante, prouvent qu'on peut également entrer dans le ton majeur indiqué par cette note ſenſible.

Pour préparer l'oreille ſur le ton de *la*

qui suit celui de *mi*, on donne la tierce majeure à celui-ci à *D*, & l'on fait servir le premier dièze accidentel de *la*, de sixte ajoutée à l'accord de la tonique *E*, réputée pour lors, sous-dominante de sa dominante tonique imaginée tonique.

Le dièze *G* indique le ton mineur de *re*; on l'imagine majeur, & par ce moyen on employe ce dièze comme sus-tonique du ton mineur relatif à ce majeur supposé, en le faisant servir de sixte ajoutée à l'accord de la sous-dominante de ce ton mineur relatif.

Dès-lors, la dominante tonique censée tonique avant *F*, la devient effectivement en quittant la tierce majeure pour la mineure. Elle devient ensuite sous-dominante à *G*, & sa tonique sous *H* devient incontinent dominante pour rentrer non dans le premier ton indiqué par la note sensible *G*, mais dans celui de sa dominante où elle est sus-tonique.

On voit à *I*, *K*, *L*, la même chose qu'à *F*, *G*, *H*, à l'exception, que le ton indiqué par la note sensible *K* est majeur.

ARTICLE V.

Récapitulation des articles de ce chapitre, concernant la sixte ajoutée.

La sixte majeure, forme dans tous les tons, la dissonance de la sous-dominante. Elle s'ajoute à l'accord parfait de cette même sous-dominante, d'où elle tire le nom de sixte ajoutée. La sus-tonique la forme dans le sujet, laquelle doit monter ensuite diatoniquement sur la médiante qui la sauve & qui reçoit de son côté la tonique pour basse fondamentale.

Par-tout où la tonique syncope & monte ensuite diatoniquement à la sus-tonique & celle-ci à la médiante, on doit employer la deuxième valeur de cette syncope, comme quinte de la sous-dominante & la sus-tonique qui suit, comme sixte majeure de cette même sous-dominante, laquelle sixte doit être chifrée dès le moment que la sous-dominante existe, quoique le sujet ne donne cet intervalle que dans le tems foible, parce que le même fond d'harmonie subsiste en même tems avec la note fondamentale que l'on employe.

Il n'eſt pas toujours néceſſaire que la tonique ſyncope & monte enſuite diatoniquement à la ſus-tonique, pour employer la ſous-dominante comme ci-deſſus; il ſuffit de voir dans le ſujet la ſus-tonique monter diatoniquement à la médiante, pour en former la ſixte ajoutée de la ſous-dominante, pourvu que celle-ci ſoit précédée de ſa tonique, ou d'une autre qui y deſcende de tierce, & qu'elle ſoit toujours ſuivie de ſa tonique.

La tonique étant réputée ſous-dominante de ſa dominante tonique, lorſque la baſſe fondamentale y monte de quinte, elle peut recevoir la ſixte ajoutée à la faveur d'une marche diatonique dans le ſujet, où la ſixte majeure pourra être priſe pour ſus-tonique, & la note ſenſible pour médiante du ton de cette dominante tonique imaginée tonique, pourvu que ce ton imaginé, fourniſſe des liaiſons ſuffiſantes avec ceux qui le précédent & le ſuivent.

Toutes les notes de l'accord d'une ſous-dominante, ſont communes avec toutes celles qui compoſent l'accord d'une ſus-tonique, lorſque ces deux notes fondamentales appartiennent au même ton, ce qui occaſionne entr'elles un double em-

ploi. Mais outre cette communauté, la ſixte majeure & l'octave de la ſous-dominante, ſe trouvent communes avec la quinte & la ſeptième de la dominante tonique, & la même ſixte majeure, avec l'octave & la tierce de la même ſous-dominante, ſe trouvent communes avec la tierce, la quinte & la ſeptième diminuée de la note ſenſible, lorſque ces quatre notes fondamentales, ſçavoir, la ſous-dominante, la ſus-tonique, la dominante tonique & la note ſenſible appartiennent au même ton. Mais pour que l'arbitraire, que toutes ces notes communes peuvent occaſionner, puiſſe avoir lieu, il faut qu'elles ayent leur ſucceſſion determinée par-tout où on les employe.

Toutes les notes de l'accord d'une ſous-dominante, y compris ſa ſixte ajoutée, étant communes, comme il a déjà été dit, à celles de l'accord d'une ſus-tonique y compris ſa ſeptième, doit faire conjecturer, que ce qui doit précéder & ſuivre l'une, peut également précéder & ſuivre l'autre, puiſqu'il n'y a nulle différence entre ces deux accords.

Mais s'il n'y a nulle différence entre ces deux accords quant au fond, il y en a quant à la forme, puiſque celle qui y eſt

cenſée fondamentale, doit toujours ſe trouver dans la baſſe fondamentale.

Cependant cette différence dans la forme, ne détruiroit pas l'arbitraire qui y emporte le fond, s'il n'y en avoit pas de plus fortes qui duſſent engager à y avoir égard. Or c'eſt toujours le ſujet qui décide à laquelle de ces deux notes fondamentales il faut donner la préférence. Car ſi après avoir employé la tonique, il faut y revenir, ce ſera la ſous-dominante qui devra ſe trouver entre les deux toniques, & ſi on doit paſſer à la dominante tonique, ce ſera la ſus-tonique qui devra ſe trouver entre la tonique & ſa dominante.

Dans une ſuite de dominantes, la ſus-tonique y tiendra ſon rang après ſa dominante, à laquelle on ne pourra pas ſubſtituer la ſous-dominante.

Le plus bas des deux dièzes accidentels d'un ton mineur, doit appartenir à la ſus-tonique & jamais à la ſous-dominante, ce qui exclut abſolument l'arbitraire entre ces deux notes fondamentales.

Si le ton change par un nouveau dièze qui monte diatoniquement à ſa tonique, & que ce ton ſoit reconnu pour majeur, ce dièze peut être également pris pour ſus-toniqne du ton mineur relatif de ce ma-

jeur, & en ce cas, il appartient à la sous-dominante de ce ton mineur comme sixte ajoutée.

Les degrés diatoniques du ton mineur, étant pareils à ceux du majeur en montant depuis la dominante tonique, on peut, dans cette succession imaginer majeur le ton qui s'y trouve effectivement mineur, & employer la note sensible comme sixte ajoutée à la sous-dominante du ton mineur relatif à ce majeur, imaginé tel, à la faveur de cette marche diatonique, & c'est ce qu'il y a de plus recherché dans la composition.

La succession de la septième de la sus-tonique, & celle de la sixte ajoutée de la sous-dominante, étant entierement contraire, on n'en peut reconnoître la différence que par le secours de la basse fondamentale, pour s'assurer laquelle des deux notes fondamentales y doit exister, en conséquence de ce qui suit l'une de ces deux dissonances. Par exemple, si l'octave de la sus-tonique monte, elle doit être employée pour lors comme sixte ajoutée à l'accord de la sous-dominante ; & si la quinte de celle-ci descend, elle doit être employée pour lors comme septième de la sus-tonique. Donnons plus d'étendue à ces regles

& tâchons de les rendre auſſi intelligibles qu'il ſera poſſible.

Lorſque le ton ne change point, on ne pourra pas ſe tromper en employant la ſus-tonique au lieu de la ſous-dominante, & celle-ci au lieu de l'autre, pourvu que l'une & l'autre ſoit ſuivie ſelon les regles données; c'eſt-à-dire, que ſi le ſujet exige la tonique, c'eſt la ſous-dominante qui doit la précéder, & s'il exige la dominante tonique, la ſus-tonique devra la précéder.

D'un autre côté, lorſqu'on voit la ſus-tonique monter diatoniquement dans le ſujet, elle doit appartenir à la ſous-dominante comme ſixte ajoutée, à moins qu'elle ne ſe répéte, auquel cas, elle peut ſervir d'octave à la ſus-tonique de la baſſe fondamentale. Par la même raiſon, ſi l'on voit la tonique deſcendre diatoniquement dans le ſujet, elle devra former la ſeptième de la ſus-tonique, & nullement la quinte de la ſous-dominante, à moins que cette tonique ne puiſſe être employée comme octave de la baſſe fondamentale.

Dans le cas, où le plus bas des deux dièzes accidentels d'un ton mineur, monte immédiatement à la note ſenſible, l'arbitraire entre la ſous-dominante & la ſus-tonique ne peut jamais y avoir lieu. Ce

dièze doit pour lors appartenir à la ſus-tonique.

Si dans une phraſe un peu longue d'un ton mineur, le ſujet fournit l'occaſion de paſſer dans le ton majeur relatif, par le moyen de la ſous-dominante, il faut en ſavoir profiter pour varier davantage. En ce cas, la tonique du mineur, deſcendra de tierce ſur la ſous-dominante du majeur, pendant que le ſujet donnera la ſixte majeure de cette ſous-dominante, laquelle ſixte majeure montera enſuite diatoniquement ſur la médiante.

S'il paroiſſoit dans le ſujet une note commune pour y ſaiſir le ton majeur en queſtion, la ſus-tonique qui devra former la ſixte ajoutée, n'en ſera que mieux connue. Et ſi le paſſage dans ce dernier ton eſt poſſible, de quelque façon que le ſujet ſoit tourné, on ne devra pas moins en profiter.

Lorſque la médiante d'un ton majeur, monte diatoniquement ſur la note ſenſible de la dominante tonique, & tout de ſuite ſur cette dominante, d'où il ſemble que l'on doive entrer dans le ton de cette dominante, on peut dans ce cas, imaginer la note ſenſible de ce ton majeur, comme ſus-tonique de ſon ton mineur relatif, &

l'employer comme ſixte ajoutée à la ſous-dominante de ce ton imaginé mineur, & où la tonique du premier ton majeur deſcendra de tierce.

Dans le cas, où les deux dièzes accidentels d'un ton mineur, montent diatoniquement juſqu'à la tonique, on peut imaginer majeur ce ton mineur, & employer en conſéquence de cette ſuppoſition, la note ſenſible de ce ton imaginé majeur, pour ſus-tonique de ſon mineur relatif, laquelle formera comme auparavant la ſixte majeure de la ſous-dominante du ton mineur relatif en queſtion.

Cependant cette dernière ſuppoſition ne pourra ſe faire, qu'autant qu'on rentrera d'abord dans le premier ton mineur ou dans celui de ſa dominante. Pour lors, la liaiſon des tons ſucceſſifs ſe forme par des toniques communes à leur ton & à celui qui ſuit.

Si le ſujet s'oppoſe à ce que la baſſe fondamentale deſcende de tierce ſur la ſous-dominante en queſtion, la tonique ou cenſée telle, qui aura terminé un repos plus ou moins ſenſible, deviendra elle-même ſous-dominante du ton mineur relatif; & puis la tonique de celui-ci, deviendra dominante dans le ton qui la ſui-

vra, mais plus communément ſus-tonique. Voyez *exemple 17. pl. 21.* ſur lequel on pourra faire de ſoi-même, les obſervations néceſſaires.

CHAPITRE V.

Des cadences rompues & interrompues, & de leurs imitations, où l'on rappelle à ce ſujet toutes les marches fondamentales.

ARTICLE I.

De la cadence rompue.

PAR-tout où le ſujet termine une cadence parfaite, on peut la rompre dans la baſſe fondamentale, en faiſant monter de ſeconde la dominante tonique, au lieu de la faire deſcendre de quinte; & c'eſt en quoi conſiſte la cadence rompue.

La note où la dominante tonique monte de ſeconde, eſt tonique ou dominante, ſelon ce qu'exige ce qui doit la ſuivre.

Dans les tons mineurs, cette dominante tonique ne monte dans le cas de la cadence rompue que d'un demi-ton.

On profite de cette liberté, ſoit pour

éviter deux cadences parfaites de ſuite ſur la même tonique, ſur-tout lorſqu'elles ſont également finales; ſoit pour ſe conformer à l'eſprit du ſujet, qui ne donne pas un ſens fini à l'endroit où il exige une cadence parfaite; ſoit enfin, lorſque le ſujet imite la marche de la baſſe fondamentale dans ſon repos.

On rompt ſouvent la cadence dans le ſujet, en rendant note ſenſible celle qui auroit du terminer le repos, & le ton y change pour lors. Si dans cette cadence rompue par le ſujet, il ſe trouve deux notes ſenſibles de ſuite en montant, la baſſe fondamentale doit la rompre de ſon côté d'une note ſenſible à l'autre, & la parfaite qui vient immédiatement après, peut être encore rompue ſi l'on veut.

On ne doit s'attacher quant à préſent, qu'aux cadences rompues par le ſujet; les autres qui ne ſont que de goût, appartiennent plutôt à la baſſe continue. Voyez *exemple* 18. *pl.* 22.

Obſervations ſur cet exemple.

Il eſt libre de rompre la cadence parfaite à *A*, ſelon le guidon. Le ſujet rompt la cadence à *C*, pour paſſer dans le ton

de *re*; la basse fondamentale est obligée de son côté à s'y soumettre, en la rompant de même, de la dominante tonique *B*, à la dominante tonique *C*.

La marche naturelle de la basse fondamentale, n'est point interrompue par les cadences rompues dans le sujet de *D* à *E*, & de *K* à *L*. Tout ce qu'il y a seulement, c'est qu'on y peut rendre tonique, ou dominante tonique, la note fondamentale qui semble devoir annoncer la cadence parfaite du ton connu jusques-là à *D* & à *K*.

Ce qu'on a vu à *B*, *C*, se voit de même à *F*, *G*, dans un autre ton, & avec cette différence, que la cadence rompue de *B* à *C*, se termine sur la dominante tonique, aulieu qu'après s'être annoncée à *F*, elle se rompt, & s'annonce de nouveau à *G*, par deux notes sensibles de suite en montant, pour se terminer sur la tonique *H*, où l'on peut la rompre encore si l'on veut selon le guidon de la basse fondamentale.

On peut rompre la cadence à *I*, selon le guidon, puisque le sujet y imite la marche de la basse fondamentale.

Les nouvelles notes sensibles du sujet à *E*, & à *L*, rompent la premiere cadence annoncée par la note *D*, & par la note

note *K*. Celles qui la rompent dans la baſſe fondamentale ſont toniques, excepté à *G*.

On examinera avec ſoin, tous les arbitraires marqués par des guidons, pour ſçavoir en profiter dans l'occaſion.

ARTICLE II.

De la cadence interrompue.

La cadence interrompue conſiſte dans le paſſage de la dominante tonique du ton majeur, à celle de ſon ton mineur relatif. Par conſéquent la dominante tonique du premier ton, deſcend de tierce mineure ſur celle du dernier. Et remarquons en paſſant qu'une dominante tonique ne doit jamais deſcendre de tierce majeure.

Cette cadence eſt toujours indiquée dans le ſujet, par une note qui paroiſſant devoir annoncer une cadence parfaite dans le ton qui a exiſté juſqu'à ce moment, continue d'un tems fort à l'autre, au lieu de monter ou de deſcendre diatoniquement ſur la tonique, ou ſur ſon octave.

Cette note qui ſyncope ainſi d'un tems fort à l'autre, eſt toujours la ſenſible, ou

la ſus-tonique du ton qui exiſte. Sa premiere valeur reçoit pour baſſe fondamentale la dominante tonique de ce ton qui exiſte, & ſa deuxième valeur reçoit celle du nouveau ton, où la cadence s'interrompt.

Quelquefois, on inſére par goût entre les deux valeurs de cette ſyncope, une brêve où l'on deſcend d'abord, & qui remonte immédiatement après. Or cette brêve eſt juſtement la tonique du ton qui exiſte, & c'eſt ce qui prouve encore, que la cadence s'interrompt en cet endroit. Cette même brêve reçoit naturellement un dièze, qu'on doit compter pour rien; & ſi au contraire, cette brêve eſt ſans dièze, elle pourroit bien annoncer une cadence imparfaite terminée ſur la dominante tonique du ton qui exiſte, mais la ſuite du ſujet le fait ſuffiſamment reconnoître.

On peut ſubſtituer dans le cas préſent, la note ſenſible comme fondamentale, à la dominante tonique du ton mineur où l'on paſſe. Voyez *exemple* 19. *pl.* 22.

Obſervations ſur cet exemple.

La note *A* du ſujet, annonce une ca-

dence parfaite dans le ton d'*ut* qui y exiſte; mais la ſyncope *C*, ſeparée par la brêve dièze *B*, interrompt cette cadence ; deſorte que la dominante tonique du ton d'*ut*, deſcend de tierce mineure ſur la dominante tonique du ton mineur de *la* à *C*, & on y compte la brêve pour rien.

Le ton de *ſol* eſt reconnu par l'intervalle de quarte qui précéde la note *D*, & par le dièze. Ce même dièze, ſemble annoncer une cadence parfaite dans le ton qui exiſte en cet endroit ; cependant au lieu de monter diatoniquement ſur la tonique *ſol*, il ſyncope de *D* à *E*, & paſſe dans le ton mineur de *mi* relatif au majeur de *ſol*, deſorte que la cadence s'y interrompt, en deſcendant de tierce mineure d'une dominante tonique à l'autre.

Comme le ton d'*ut* exiſte avant *F*, & continue encore après, l'oreille ne ſuggerera jamais un dièze à la brêve *F*; par conſéquent elle doit avoir ſa baſſe fondamentale particuliere ; puiſqu'elle annonce une cadence imparfaite ſur la dominante tonique.

On voit à *G*, *H*, *I*, ce qu'on a vû à *A*, *B*, *C*, mais avec cette différence, que l'on paſſe ici dans le ton mineur de *re* au lieu de paſſer dans le ton mineur de *la* re-

latif au majeur d'*ut* d'auparavant. Or pour que ce trait fut absolument semblable au premier, il auroit fallu rendre la dominante sous *I*, dominante tonique, ce qu'on est libre de faire, quoique nous n'en ayons fait qu'une simple dominante pour en indiquer la possibilité. Mais ceci regarde plus précisément une imitation de cadence interrompue, dont la regle sera expliquée dans l'article suivant.

Le ton de *re* declaré par la brêve dièzée à *L*, continuant encore après *M*, sans pouvoir former une septième de la note *M*, qui ne seroit pas sauvée; rend ce trait différent de ceux qui ont été précédés dans cet exemple par le même ton d'*ut*, dont celui-ci est précédé. Desorte qu'on est forcé de rompre la cadence de *K* à *L*, pour pouvoir terminer la cadence parfaite à *M*, dont le ton déclaré s'y continue.

Par-tout où la dominante tonique du ton mineur interrompt la cadence, même à *I*, où on peut la rendre telle; la note sensible peut lui être substituée.

Si les mêmes traits sont trop souvent répétés dans cet exemple, c'est pour pouvoir y insérer en abrégé, les différens incidens annoncés dans cet article.

ARTICLE III.

De l'imitation de toutes les cadences où l'on rappelle les différentes marches fondamentales.

L'imitation des cadences ſe reconnoît dans la marche de la baſſe fondamentale. Le paſſage d'une dominante à une autre, n'eſt que l'imitation de la cadence parfaite, puiſqu'effectivement on deſcend de quinte de part & d'autre. Ces imitations ont ſouvent lieu, ſans que le ſujet annonce le moindre repos, & leur principal uſage eſt de paſſer d'un ton à un autre. Il y a des cas où le ton change ſi ſubitement, qu'on eſt forcé d'y faire deſcendre de tierce, ou monter de ſeconde une ſimple dominante ſur une autre, & où l'on imite par conſéquent la cadence interrompue & la rompue.

La variété exige ſouvent une imitation de cadence rompue ſans que le ton change: on rend pour lors la ſous-dominante ſimple dominante, pour la faire monter de ſeconde ſur la dominante tonique, ce qui eſt même néceſſaire quelquefois pour éviter la ſyncope de la tonique, & l'on peut

encore, en pareil cas, faire monter la sustonique de seconde sur une simple dominante.

La cadence interrompue sera toujours imitée, lorsque l'une des deux dominantes dont elle se forme en descendant de tierce, n'est point dominante tonique; à plus forte raison encore, si ni l'une ni l'autre ne l'est, comme cela peut arriver. La cadence interrompue sera toujours imitée encore, dès que le sujet n'y annonce pas un repos, & dès que le nouveau ton où l'on passera, ne sera pas le mineur relatif au majeur d'où l'on sort.

Par ces nouvelles cadences & par leurs imitations, la dominante acquiert de nouveaux droits. On la voit à présent descendre de tierce, de quinte, ou monter de seconde. Si elle est simple dominante, elle doit toujours passer à une autre dominante; si elle est dominante tonique, elle doit passer à sa tonique, en descendant de quinte, dans le cas de la cadence parfaite.

Dans l'interrompue, elle doit toujours descendre de tierce sur une dominante tonique, ou simple dominante, selon le genre de cette cadence. Dans la rompue, elle doit monter de seconde sur une tonique, ou sur une dominante, selon ce qu'exige la suite du sujet.

Ainſi, la dominante s'arroge à préſent une partie des droits de la tonique ; mais toutes les fois qu'on y arrive après une tonique par un intervalle conſonnant, on peut l'imaginer tonique, & ſa marche, quelle qu'elle ſoit, devient alors légitime. Voyez *exemple* 20, *pl.* 23.

Obſervations ſur cet exemple.

La ſous-dominante rendue dominante à *A*, monte de ſeconde ſur la dominante tonique, & forme une imitation de cadence rompue, mais néceſſaire en cet endroit, pour éviter la ſyncope de la tonique qui précéde cette ſous-dominante.

Quoiqu'on puiſſe conſerver la tonique *ut*, ſous la note *B*, du ſujet, pour la faire monter enſuite de tierce ſur la dominante tonique, ou la faire paſſer à la note ſenſible, ſelon l'un & l'autre guidon, ſous *C*; cependant les notes de la baſſe fondamentale y valent mieux.

Quoique la cadence interrompue ne ſoit qu'imitée à *D*, on peut l'interrompre effectivement, en rendant dominante tonique, la dominante ſous *D*, pour paſſer au ton mineur de *la*, relatif au majeur d'*ut*, dans lequel la cadence s'étoit annoncée, ſans

que cela empêche d'entrer enſuite dans le ton de *ſol*, reconnu par le repos qui vient après.

Si l'on ſuit les notes de la baſſe fondamentale à *E*, l'imitation de la cadence interrompue y ſera forcée, tant pour y éviter la ſyncope de la tonique qui précéde, que pour entrer dans le ton de *mi*, qui paroît après celui de *ſol*. Mais, en ſuivant les guidons, on paſſera d'une tonique à l'autre, ſous la ſyncope *E*, & pour lors la tonique *mi*, marquée d'un guidon ſous *E*, montera de ſeconde, ſelon la règle générale.

Imitation de la cadence rompue à *F*, *G*, où la ſus-tonique précédée de ſa tonique, monte de ſeconde ſur une ſimple dominante. Il eſt libre auſſi de la faire deſcendre de quinte ſur la dominante tonique, marquée d'un guidon ſous *G*, & où la cadence ſemble s'annoncer dans le ton qui a exiſté juſques-là : mais alors on ſera forcé de la rompre effectivement, par rapport à la note ſenſible qui ſuit.

On voit la même choſe à *H*, *I*, avec cette différence que, ſi l'on y ſuit le guidon, on peut le rendre note ſenſible de la dominante tonique qui vient après, auquel cas la note *ſi* ne portera pas de ſeptième.

La note *K* de la baſſe fondamentale quitte ſon dièze pour faire ſentir le nouveau ton qui commence en cet endroit.

On voit à *L*, ſelon les guidons, ce qu'on a vu à *A;* mais comme le ton eſt mineur ici, on peut dièzer la ſous-dominante, ſelon la note, pour la rendre note ſenſible de la dominante tonique qui la ſuit.

CHAPITRE VI.

Des imitations de chant, auxquelles ſe joint la diſſonnance.

NOUS ajouterons ici, à ce qui a déja été ſpécifié à ce ſujet, dans la première partie, chapitre X, que la diſſonnance peut ſuccéder dans toutes les imitations de chant; & il ſuffit qu'elle puiſſe convenir dans une imitation, pour en conclure qu'elle doit convenir dans toutes les autres.

Quelquefois une ſeptième peut ſembler ne pas convenir au ton, & ſe préſenter dans une imitation, ſans être préparée : mais ſi cette préparation n'eſt pas ſous-entendue, on arrivera du moins diatoniquement à cette ſeptième.

On ſçait que la ſeptième d'une dominante

tonique n'exige point de préparation, ſoit après une tonique, ſoit lorſque cette même dominante exiſte déja. On ſçait de plus qu'une tonique peut devenir dominante, & recevoir en conſéquence la ſeptième après avoir paſſé comme tonique.

Or, dès que, dans une des imitations, l'une de ces marches eſt reconnue pour bonne, on en doit conclure qu'elle ſera également bonne dans les autres.

Dès qu'on approche d'un repos, évitons avec ſoin d'employer la ſous-dominante & la note ſenſible d'un ton majeur comme dominante. La ſus-tonique & la dominante tonique doivent pour lors leur être ſubſtituées; ſinon on ſera forcé de porter ce repos dans le ton mineur relatif, & s'il y a défaut d'imitation dans la baſſe fondamentale, la baſſe continue y ſupplée.

L'imitation peut avoir lieu par-tout dans les tons mineurs, parce que la note ſenſible y paſſe comme dominante; &, en ce cas, elle peut être précédée de la ſienne, qui ſera la ſous-dominante.

La ſixte ajoutée a ſouvent lieu dans les imitations, où pour lors la baſſe fondamentale monte de quinte d'une tonique à une autre, chacune deſquelles devient ſous-dominante de celle qui la ſuit, en ſe ren-

dant commune à ſon ton & à celui qui vient après.

Dès que les imitations ſe font à la tierce, à la quarte, ou à la quinte, on peut varier le chant de chaque imitation à ſon gré; pourvu que ce chant ainſi varié appartienne au même fonds d'harmonie, puiſque cela n'empêche pas de ſuivre par-tout les mêmes imitations dans la baſſe fondamentale. Voyez *exemple* 21, *pl.* 24.

Obſervations ſur cet exemple.

La ſyncope des premières imitations en indique aiſément la baſſe fondamentale. La deuxième valeur de chacune de ces ſyncopes y fait naturellement la ſeptième, qui eſt bien ſauvée enſuite, & chaque repos ſe termine ſur la dominante tonique, cenſée pour lors tonique. Ce repos, avec les imitations néceſſaires dans la baſſe fondamentale, occaſionne des changemens de ton, mais relatifs au principal; car les dominantes toniques n'y doivent être cenſées telles que par rapport au ton qui y exiſte.

Si on vouloit ſuivre la même imitation aux lettres *A*, *B*, *C*, *D*, en ſuivant les guidons au-deſſous des notes fondamentales, on ſeroit forcé d'entrer dans le ton de

si bémol, qui non seulement n'est point relatif au principal, mais même les notes du sujet lui donnent l'exclusion. Le ton principal ne peut pas non plus y être traité. Il ne reste donc plus de ressource que dans le ton mineur relatif au majeur du principal, &, en ce cas, la dominante tonique censée tonique avant *A*, reprend sa qualité de dominante sous *B*, & reçoit ensuite la septième à *C*, qui se sauve sur la médiante *D*; après quoi on suit les plus parfaites marches de la basse fondamentale, relativement au ton qui se déclare, & l'on rentre par ce moyen, depuis *E*, dans l'ordre des premières imitations.

Les guidons de la basse fondamentale, depuis le début jusqu'à *A*, indiquent une route possible, qui cependant n'est bonne qu'au cas qu'on ne s'éloigne pas trop du ton qui se déclare ensuite.

On ne peut donc suivre cette route que jusqu'à *A*, comme celle des notes; & si cette route paroît opposée à l'esprit du sujet, ce défaut se rectifie dans la basse continue.

Ce qui suit jusqu'à *G*, a été spécifié dans le chapitre X de la première partie.

Imitation de la cadence rompue à *F*.

Si le chant des imitations, depuis *G*,

n'eſt pas ſemblable dans chacune, on peut, en ſuivant la route des guidons, les rendre toutes pareilles. Cette variété dans le chant n'empêche pas que chaque tonique dans la baſſe fondamentale, n'y devienne ſous-dominante de celle qui la ſuit; & que ſa ſixte ajoutée paroiſſe, ou non, dans le ſujet, elle n'entre pas moins de droit dans ſon accord.

Après le ton de *mi*, avant *H*, on imagineroit devoir traiter le ton de *la* relatif à celui de *mi*, auſſi-bien qu'au principal; cependant, comme l'on va rentrer dans celui de *mi*, l'écart paſſager d'une modulation étrangère que l'on introduit ici, y eſt très-heureux.

On ſuppoſe donc que le ton mineur de *la* eſt majeur, & on prend ſa note ſenſible pour la ſus-tonique de ſon ton mineur relatif; dès-lors la dominante tonique, cenſée tonique au repos *H*, prend effectivement la tonique avec la tierce mineure à *I*, & à laquelle on joint d'abord, ſi l'on veut, la ſixte ajoutée; car on peut ne l'ajouter que ſous *K*, puiſqu'on en a le temps. De ſorte qu'elle ſe lie par ce moyen au ton mineur de *mi*, dont elle étoit dominante, & au mineur de *fa* dièze ſous *L*, dont elle devient ſous-dominante, le-

quel *fa* dièze devient ſus-tonique à *M*, en y changeant même ſa quinte, de juſte en fauſſe, pour faire preſſentir le ton de *mi* où l'on va rentrer.

Dès que la ſeptième, à la première imitation, ſe préſente au-deſſus de la dominante tonique à *N*, la même ſeptième doit être également pratiquée ſur des dominantes toniques, autant qu'on le peut, au même endroit de chaque imitation, comme à *P* & à *Q*.

Si de pareilles imitations ſe trouvoient en plus grand nombre, il ne ſeroit pas poſſible de rendre dominantes toniques toutes les dominantes; mais alors il faudroit ſe prêter au ſujet, & au rapport des tons. Et c'eſt juſtement là le cas, où il faudroit éviter de rendre dominante la ſous-dominante & la note ſenſible d'un ton majeur, c'eſt-à-dire, qu'on ſeroit forcé de deſcendre de tierce ſur l'une des deux.

Si le chant de l'imitation *S*, eſt différent de celui de l'imitation *R*, on voit par les guidons qu'il eſt abſolument ſemblable dans le fonds. C'eſt pourquoi on n'a point d'égard à la ſynco e *S*, où l'on conſerve la même dominante, pour ſuivre dans la baſſe fondamentale la même imitation.

CHAPITRE VII.

Des notes pour le goût du chant. Comment les diſtinguer de celles qui ſont de l'harmonie. Règles néceſſaires à obſerver, pour en faire la diſtinction, ſoit lorſque le chant marche par des intervalles conſonnans, ſoit lorſqu'il marche par degrés diatoniques.

PLUS le mouvement d'une meſure eſt lent, plus on en parſeme l'harmonie des notes du goût. Ainſi, au lieu d'une ſeule note pour chacun de ſes temps, on y en inſére quelquefois juſqu'à huit, qui ne comprennent que la valeur de cette ſeule note, & à laquelle ſeule doit ſe rapporter la baſſe fondamentale, en y comptant les autres pour rien.

On n'a point encore preſcrit de règle qui faſſe diſtinguer, avec certitude, les notes de goût, de celles d'harmonie; & ſi l'oreille & l'expérience en ont ſuggéré quelques-unes, elles ne peuvent s'appliquer à tous les cas poſſibles.

La connoiſſance néceſſaire à cette diſ-

tinction, appartient uniquement à la basse fondamentale; elle en est le seul guide assuré. La marche déterminée fait distinguer parmi plusieurs notes du sujet, celles de goût & celles d'harmonie.

ARTICLE I.

Première règle pour distinguer les notes pour le goût du chant, des notes d'harmonie, lorsque le chant marche par des intervalles consonnans.

Tant que le sujet marchera par des intervalles consonnans, lesquels appartiendront à l'accord d'une seule note fondamentale, on devra la conserver; pourvu qu'on y suive d'ailleurs sa marche déterminée, sans s'y laisser surprendre par des notes communes aux accords de différentes notes fondamentales.

La basse fondamentale ne doit changer tout au plus que d'un temps de la mesure à l'autre; à moins que le mouvement ne soit d'une lenteur excessive.

Ainsi, toutes les notes du sujet, contenues dans chaque temps, ne seront regardées que comme une seule, puisqu'elles appartiendront sans doute à la même note fondamentale.

Si

Si on étoit forcé de remplir un ſeul temps, par deux notes fondamentales différentes, ce ne pourroit être que dans le cas où les dernières notes de ce temps n'appartiendroient plus à l'accord de la première note fondamentale; ou bien, lorſqu'elles ſeroient communes aux accords de deux différentes notes fondamentales néceſſaires: & c'eſt pour lors la marche fondamentale déterminée qui décide.

Si la ſeptième d'une dominante ſe rencontre parmi les intervalles conſonnans, on y arrivera généralement par un intervalle de tierce ou de quinte; & quand même on y arriveroit par un intervalle de ſeptième, ou de ſeconde, il ſuffit de la reconnoître dépendante de l'harmonie de cette dominante, pour qu'on l'y reçoive.

Il en ſera de même de la ſixte ajoutée d'une ſous-dominante, à laquelle le ſujet peut monter diatoniquement dans l'eſpace d'un ſeul tems; mais on verra bientôt ſi la marche fondamentale preſcrite, permet d'employer la ſous-dominante ſous cette ſixte ajoutée, ou ſi elle l'eſt déja; ſi il permet de la conſerver, ſurtout, ſi cette ſixte ajoutée ne paroît que vers la fin du tems.

Pour s'aſſurer ſi cette ſeptième & cette ſixte ajoutée, conviennent aux notes fon-

damentales; à qui elles appartiennent ordinairement, il faut examiner si elles se trouvent sauvées dans le sujet, soit immédiatement, soit après plusieurs notes du même accord.

Quand même ces dissonnances ne paroîtroient pas exactement sauvées, il ne faudroit pas pour cela se désister de la note fondamentale employée; & si la marche fondamentale prescrite peut s'observer d'ailleurs, sans doute que ce qui doit sauver ces dissonnances, s'y trouvera sous-entendu; à moins que la septième ne montât d'abord diatoniquement sur un nouveau tems, & que la sixte ajoutée ne descendît de même, & où l'on ne pourroit pas conserver la même note fondamentale : hors cela, elles peuvent toujours être bonnes.

Si chaque intervalle est diatonique d'un tems à l'autre, la basse fondamentale y change généralement, à moins que ce ne soit la septième d'une dominante, où la sixte ajoutée d'une sous-dominante déjà employée, & dont l'accord subsistera dans les notes du sujet qui occupent le nouveau tems. Voyez *exemple* 22. *pl.* 24.

Observations sur cet exemple.

La note fondamentale de la deuxième mesure, étant reconnue pour dominante tonique, & celle de la troisième pour tonique; on ne doit pas être surpris de voir la septième de l'une à *A*, & la sixte majeure de l'autre à *B*, puisque la septième entre de droit dans l'accord de la dominante tonique, & que la tonique pouvant être répétée sous-dominante de sa dominante tonique, elle peut recevoir en passant, la sixte ajoutée, dès qu'elle est bien sauvée ensuite.

Si les notes *C*, *E*, *F*, peuvent appartenir à la premiere note fondamentale déjà employée dans la même mesure, la note *D* lui donne l'exclusion; ce qui doit engager à chercher une nouvelle note fondamentale, avec laquelle les quatre notes du sujet en question, puissent s'accorder. Et on voit que la dominante tonique du ton qui se déclare par sa médiante à *G*, est la seule qui puisse y convenir, quand même ces quatre notes seroient communes aux deux notes fondamentales de la même mesure. Ainsi, le sujet & la marche fondamentale determinée, concourent éga-

ment à préférer une certaine note fondamentale.

Il suffit de voir la premiere note de chaque tems de la mesure *H*, appartenir à l'accord d'une dominante qui conduit à la dominante tonique nécessaire sous la note sensible *I*, pour la conserver dans toute la mesure, & on n'a point d'égard aux intervalles diatoniques du sujet qui se trouvent à chaque demi-tems, & qui pourroient engager à donner une nouvelle note fondamentale à chacun de ces demi-tems, selon les guidons; à moins que la fantaisie, le goût du chant de la basse continue, n'engage à faire le contraire. Cependant, moins l'harmonie sera précipitée, & plus elle sera agréable.

La quatrième note du premier tems de la mesure *K*, est si brêve, qu'on peut la compter pour rien; mais comme la basse fondamentale peut s'y prêter, en montant de seconde sur la sus-tonique, il est libre de le faire selon le guidon.

La basse fondamentale change aux syncopes *L*, *M*, & par ce moyen, sa marche est conforme aux regles prescrites.

ARTICLE II.

Deuxième règle, pour diſtinguer les notes pour le goût du chant, des notes d'harmonie, lorſque le chant marche par dégré diatonique.

Puiſque les accords fondamentaux ſont diviſés par tierces, dans l'étendue d'une octave, à l'exception de l'intervalle de quarte, qui ſe trouve entre la quinte & l'octave de la tonique ; & puiſque l'harmonie ne doit changer tout auplus, que d'un demi-tems à un autre, on en doit conclure que, de deux notes qui ſe ſuccéderont diatoniquement dans l'eſpace d'un demi-tems, l'une des deux eſt d'harmonie, & l'autre de goût.

Si dans un ſeul tems, il y a pluſieurs notes diatoniques de ſuite, celles d'harmonie, qui doivent être à la tierce les unes des autres, s'y rencontreront de deux en deux.

Si entre l'octave & la quinte de la tonique, il ſe trouve deux notes de goût, leur valeur qui ſera double en viteſſe de celle des autres, les fera aiſément reconnoître.

Sinon, le paſſage des notes de goût, ſera ſi rapide dans un ſeul tems, parce qu'il s'y en trouvera pour lors ſix, ou huit, que leur égalité ne pourra empêcher de les reconnoître toutes pour telles, ſans qu'il faille ſe mettre en peine de diſtinguer celles d'harmonie.

Sans le ſecours de la baſſe fondamentale, il eſt preſqu'impoſſible de ne pas ſe méprendre quelquefois, dans le choix néceſſaire, entre deux notes diatoniques compriſes dans un ſeul tems. La premiere des deux, eſt ordinairement celle d'harmonie; mais cela n'eſt pas ſi général, qu'on ne puiſſe quelquefois s'y tromper, puiſque c'eſt ſouvent la deuxième.

Sçachant la route des dominantes, & celle de la ſous-dominante, dès qu'on tient l'une ou l'autre de ces deux notes dans la baſſe fondamentale, on ſçait ce qui doit les ſuivre; & quelle que ſoit pour lors la première des deux notes diatoniques, elle doit ſe ſoumettre à la note fondamentale qui doit ſuivre cette dominante, ou cette ſous-dominante. Si elle eſt de goût, la deuxième ſera d'harmonie & cela ſuffit.

L'incertitude ſera plus grande après une tonique, parce que ſes routes ſont très variées; mais en s'attachant d'abord

au ton, au moindre repos, aux différens ſignes du ſujet, on verra que pour arriver à telle note fondamentale, il faut paſſer à telle autre après la tonique. Ainſi, pourvû que l'une des deux premieres notes diatoniques, entre dans l'accord de cette note fondamentale qui doit ſuivre la tonique, cela ſuffit encore.

Dès que la marche fondamentale eſt légitime, il ne faut jamais avoir égard à des brêves, quand même elles en pourroient fournir une également bonne, à moins que ces brêves n'annoncent un repos, ou que le goût de variété, du deſſein, n'engage de les recevoir pour notes d'harmonie.

Une tonique qui paſſe à ſa dominante, peut être réputée ſa ſous-dominante, & recevoir dans ſon harmonie, ſa quinte & ſa ſixte mineure dans l'ordre diatonique; mais ni l'une ni l'autre ne paroîtront point qu'elles ne ſoient ſuivies enſuite, ſoit effectivement, ſoit en ſous-entendant, ce qui doit les ſauver dans la note fondamentale qui ſuivra celle qui les aura portées. Voyez *exemple 23. pl. 25.*

Obſervations ſur cet exemple.

Des quatre croches *A*, la troiſième

n'eſt point d'harmonie.

La baſſe fondamentale ſeroit trop précipitée à *B*, ſi l'on donnoit à chacune de ces deux notes diatoniques, ſa baſſe fondamentale particuliere.

A l'exception de la première & ſeconde note du premier tems de la meſure *C*, & de la première & troiſième du ſecond tems, toutes les autres ſont de goût.

Il eſt libre de conſerver la tonique dans toute la meſure *D*, ſelon le guidon, puiſque la deuxième & la quatrième note du ſecond tems, ſont de ſon harmonie; on peut auſſi la faire monter de ſeconde ſur la ſus-tonique ; ſelon la note fondamentale, pour plus de variété, puiſque la première & la deuxième note du même tems, ſont de ſon harmonie. Même obſervation à *E*, qu'à *A*.

Quelque baſſe fondamentale que l'on choiſiſſe à *F*, il n'y aura jamais que la deuxième & la quatrième note qui ſeront de l'harmonie. Mais il n'y a point à balancer ; ce choix doit tomber ſur la dominante tonique, qui doit être préférée ici, à cauſe du repos ſenſible qui ſe fait ſentir à *G*, & qui ne peut être annoncé que par cette dominante.

La note fondamentale ſous la ſyncope

H, y vaut mieux que celle qui y eſt indiquée par le guidon, pour l'aſſujettir à la deuxième imitation, où les guidons ne pourroient avoir lieu, parce qu'il faudroit rendre dominante tonique, la note fondamentale ſous *K*, dont le ſujet forme la tierce mineure. Cependant, il dépend de la fantaiſie de ſous-entendre la tierce majeure à la deuxième valeur de la ſyncope de la meſure *K*; mais l'harmonie y ſera bien précipitée.

La premiere croche à *I*, n'eſt pas de l'harmonie de la dominante tonique, mais la deuxième en eſt, & cela ſuffit pour que cette dominante doive reſter juſqu'à la tonique qui vient enſuite, laquelle n'auroit pû être employée auparavant, ſans ſyncoper.

On voit la même choſe à *L*.

Si l'on employe la ſus-dominante au premier tems de la meſure *M*, la première valeur de la ſyncope ſera comptée pour rien; mais du moins l'harmonie y ſera plus variée de cette façon, que ſi l'on y employoit la ſus-tonique marquée d'un guidon.

On pourroit faire appartenir les quatre croches du dernier tems de la meſure *N*, à la dominante tonique; mais on eſt obli-

gé d'y revenir à *P* ; deſorte qu'il y auroit trois marches pareilles à chaque tems fort; monotonie qu'il faut éviter quand on le peut.

La marche fondamentale preſcrite, oblige à donner à la brêve avant *P*, ſa baſſe particuliere.

Les meſures *Q*, *S*, ſont remplies moitié d'intervalles conſonnans, moitié de diatoniques; la baſſe fondamentale n'y change point, dès qu'une des deux notes diatoniques eſt de ſon harmonie. Elle y monte ſucceſſivement de quinte, & ſe regle par-là, aux imitations du ſujet.

Aux meſures *R*, *T*, les croches paſſent diatoniquement à la ſixte ajoutée de chaque tonique, qui deviennent ſous-dominantes dans leur deuxième valeur.

Pour varier pour un moment l'harmonie, on préfére la note au guidon, ſous le tems *V*, pour paſſer dans le ton de *ſi*, en faiſant ſervir l'*ut* dièze du ſujet, de ſixte ajoutée. Ce ton de *ſi* doit être majeur, conſéquemment à celui de *mi* qui ſuit, & dont cette note *ſi* devient ſa dominante tonique dans ſa deuxième valeur. En ſuivant la note, il y aura deux notes dans le ſujet, qui ſeront de ſon harmonie; & en ſuivant le guidon il y en aura trois.

Malgré tous les changemens visibles & sensibles aux mesures *X*, & *Z*, il suffit d'avoir employé la dominante tonique à *X*, & de voir à *&* , la médiante qui exige la tonique, dont cette dominante doit être suivie, pour qu'on puisse n'avoir aucun égard, à toutes ces brêves qui y conduisent, & dont les changemens du ton qu'elles occasionnent, sont si subits, que la même note sensible qui étoit à *X*, revient encore à *Z*. Pour donner à toutes ces brêves leur basse fondamentale, de deux en deux, puisqu'elles marchent par tierces, il faudroit suivre les guidons; mais plus il y a de notes dans le sujet, plus le fond d'harmonie doit être simple.

Même observation à la deuxième imitation, chifre 2.

La premiere valeur de la syncope (*aa*) est comptée pour rien.

En suivant les guidons chaque demi-tems porte harmonie aux mesures (*bb*) (*cc*) (*dd*). Si l'on peut continuer le ton mineur de *la* dans la mesure (*cc*), il vaut encore mieux y prendre le majeur d'*ut* son relatif, tant pour s'y conformer aux imitations de chant du sujet, que pour éviter la monotonie de plusieurs repos sur la même tonique.

CHAPITRE VIII.

Règles à obſerver, dans le cas où le ſujet ſemble repréſenter deux parties différentes.

Le ſujet repréſente généralement deux parties différentes, lorſqu'il marche par quintes, fauſſes quintes, ſixtes & ſeptièmes dont une des deux ſuffit pour guider le Compoſiteur.

Tout ſe trouvera ſoumis aux règles données, ſi faiſant abſtraction des notes inférieures, on porte toute ſon attention du côté des ſupérieures, en s'imaginant qu'elles ſont ſeules, & qu'elles continuent toujours pendant les inférieures.

Mais après avoir porté toute ſon attention du côté des notes ſupérieures, on s'attachera auſſi aux inférieures, comme ſi elles étoient ſeules à leur tour, & qu'elles continuaſſent toujours pendant les ſupérieures, parce que cela ſert pour lors, à determiner le ton, & l'arbitraire, qui ſans cette marche oppoſée en apparence, pourroit regner dans la baſſe fondamentale.

Si une de ces notes ſupérieures, ou in-

férieures, fait consonnance, on doit moins s'obstiner à la conserver jusqu'à sa voisine du même côté, que si elle faisoit dissonance ; parce que les successions de la consonnance étant arbitraires, il se pourroit, qu'en la supposant continuer, elle s'opposât à la marche légitime de la basse fondamentale ; mais avant que d'en venir à cette extrémité, il faut bien examiner, si il n'y auroit aucun moyen d'y assujettir la basse fondamentale.

Toutes ces notes supérieures & inférieures, en les supposant continuer jusques à leur voisines du même côté, marchent presque toujours diatoniquement. S'il y a des dissonnances, on les voit préparées & sauvées au moyen de cette supposition.

Avec ces dissonnances, quand ce ne seroit que la sixte ajoutée, il y a toujours imitation de chant, dont on sçait que la basse fondamentale est facile à trouver. Elle y marche généralement par quintes, soit en montant, soit en descendant.

Parmi ces notes jugées diatoniques, en conséquence de la supposition indiquée, il peut s'en trouver pour le goût du chant qui les sépareront ; mais elles n'y paroîtront jamais que comme des brêves entre

les tems de la meſure, aulieu que celles d'harmonie, ſe trouveront dans les tems principaux. Voyez *exemple 24. pl. 27.*

Obſervations ſur cet exemple.

La note ſupérieure *A*, eſt cenſée continuer juſqu'à *C*, pendant la marche des notes inférieures; donc elle ſyncope, & par conſéquent elle doit faire ſeptième au-deſſus de la note *B*, laquelle ſe ſauve après la note *C*.

La note inférieure *B*, eſt cenſée continuer juſqu'à *D*.

La note ſupérieure après *C*, où s'eſt ſauvée la premiere ſeptième, eſt cenſée continuer; donc elle ſyncope, & par conſéquent elle doit faire ſeptième à *D*, bien ſauvée enſuite au commencement de la meſure ſuivante.

La note fondamentale *E*, évite la ſyncope, en portant d'abord la tierce mineure, & enſuite la majeure.

La note ſupérieure *F*, eſt cenſée continuer juſqu'à *H*, de même que la note inférieure *G*, juſqu'à *I*; les obſervations précédentes y ſont les mêmes.

Il ſe forme des imitations de chant depuis *F*, juſqu'à la fin des dominantes de

la baſſe fondamentale, & où elle deſcend par conſéquent toujours de quinte.

Si l'on s'obſtinoit à vouloir conſerver la note *K*, qui fait conſonnance, juſqu'à la note *L*, on ſeroit forcé d'interrompre la marche des dominantes qui conduit à la tonique du ton déjà déclaré.

On peut ſe diſpenſer de donner une baſſe fondamentale à la brêve *M*, en conſervant la tonique dans toute la meſure.

Comme la ſyncope *N*, ſe trouve au milieu de la meſure, on peut ſe diſpenſer d'y changer l'harmonie, ſelon la nouvelle tonique marquée d'un guidon pour la deuxième valeur de cette ſyncope.

Par la même raiſon, il vaut mieux conſerver la dominante tonique ſous les ſyncopes de la meſure *Q*, que d'y ſuivre les guidons. Quoique la note *N*, ſoit conſonnance, elle eſt cenſée continuer juſqu'à *P*, où elle ſe répéte, ſans qu'on puiſſe y en ſous-entendre d'autre; par conſéquent elle ſyncope & doit faire ſeptième. Le ton qui ſe déclare enſuite, oblige à l'imitation d'une cadence rompue dans la baſſe fondamentale.

Les notes de goût depuis *R*, juſqu'à *S*, ſont aſſez variées, quoique le fond y ſoit le même. Si les intervalles y ſont conſon-

nans ; ils appartiennent aux mêmes accords ; ſi ils ſont diatoniques, ils ſont de goût.

Le dièze *S*, eſt de goût ; ſa briéveté doit le faire compter pour rien, & ne doit point déranger la marche des dominantes, pour paſſer dans le ton qu'il indique.

Il eſt libre de conſerver la même tonique ſous le tems *T*, ou la faire monter de ſeconde ſous la deuxième valeur de ce tems, ſelon le guidon.

Fin de la ſeconde Partie.

LE GUIDE



LE GUIDE DU COMPOSITEUR,

CONTENANT DES REGLES SURES *pour trouver la basse fondamentale du genre chromatique, & du genre enharmonique; avec deux chapitres particuliers, où l'on enseigne l'origine & la pratique de la supposition & de la suspension. On a ajouté la basse continue au-dessus de la fondamentale, dans les exemples de ces deux chapitres, pour former une démonstration complette des règles qu'ils contiennent.*

TROISIEME PARTIE.

CHAPITRE PREMIER.

Du chromatique en général.

De tous les genres de musique, le chromatique est celui dont la pratique est la plus facile, parce qu'il n'arrive jamais, sans occasionner un changement de ton, & dans ce changement, le dièze & le bé-

mol jouiſſent des mêmes droits qui leur ont été attribués juſqu'à préſent.

Le chromatique conſiſte dans un demi-ton moindre que le diatonique. On ſçait aſſez que le demi-ton diatonique comme de *mi* à *fa*, ou de *ſi* à *ut*, s'appelle majeur. Il reſte à ſçavoir, que le demi-ton chromatique comme d'*ut* à *ut* dièze, ou de *ſi* à *ſi* bémol, s'appelle mineur.

Tout genre de muſique qui marche par demi-tons, ſoit en montant, ſoit en deſcendant, s'appelle chromatique. Mais il n'y a jamais naturellement deux demi-tons chromatiques de ſuite ; ils ſont toujours entrelacés de chromatiques & de diatoniques.

Le ton change toujours avec le dièze ou le bémol chromatique ; c'eſt ce qui en rend la pratique aiſée.

Les deux dièzes accidentels d'un ton mineur, forment généralement le chromatique, ſoit en montant, ſoit en deſcendant.

Nous allons diſtribuer en trois articles les différentes pratiques du chromatique, ſoit en montant, ſoit en deſcendant. Et nous donnerons en même tems les règles les plus ſures pour en trouver la baſſe fondamentale, dont la perfection aſſure celle de toute l'harmonie.

ARTICLE I.

Du chromatique en montant.

Ce chromatique ſe traite généralement par des diſſonnances, c'eſt-à-dire que la baſſe fondamentale de chaque demi-ton chromatique, eſt une dominante tonique ſuivie de ſa tonique. Avec cette différence que, le plus bas des deux dièzes accidentels, dont ce chromatique eſt formé, peut être pris indifféremment pour note ſenſible, ou pour ſus-tonique, & que par conſéquent il peut former la tierce majeure, ou la quinte de la baſſe fondamentale, ſelon que le rapport des tons ſucceſſifs l'ordonne. Si on prend ce premier dièze pour note ſenſible, le ton qu'il indiquera ſe rapportera au principal, & ſi on le prend pour ſus-tonique, il ſe rapportera au ton qui ſuit.

Si ce chromatique n'eſt pas formé des deux dièzes accidentels d'un ton mineur, on y reconnoît aiſément les tons majeurs qui s'y déclarent.

Il y a toujours repos, plus ou moins ſenſible, ſur la note du ſujet où monte le demi-ton chromatique. Voyez *exemple 1. pl. 28.*

Observations sur cet exemple.

Si on prenoit la note du début dans le ſujet, pour note ſenſible, on ſeroit bientôt detrompé par les dièzes qui ſuivent, qui font aſſez connoître le ton de *la* pour principal.

Le ſujet débute donc contre la règle générale, par une note de l'accord de la dominante tonique. Mais le début d'une piece de muſique eſt arbitraire, ſur-tout lorſqu'elle commence par un tems foible & il dépend de la fantaiſie du Compoſiteur, de débuter par la tonique, ou par la dominante tonique, dans un cas pareil. Si la ſeptième de la dominante tonique ne convient point dans un début, il dépend de l'eſprit de la choſe de l'y admettre.

Si on ſuit les notes de la baſſe fondamentale à *A*, la note du ſujet qui y répond, ſera employée comme note ſenſible du ton de *re* quinte du principal, & ſi on ſuit les guidons au même endroit, cette même note ſera employée comme ſus-tonique du ton de *ſi*, quinte de celui qui ſuit.

Si on prenoit la note *B* du ſujet pour note ſenſible, on s'éloigneroit trop du ton

principal, ou de ſon ton majeur relatif qui a regné juſques-là. Il convient donc mieux de prendre le ton de *fa* à *B*, non ſeulement parce que *fa* eſt quinte d'*ut* qui précéde, mais encore pour préparer les voyes au bémol qui eſt à *D*. Ainſi les guidons de la baſſe fondamentale au-deſſous des lettres *C*, *D*, n'y valent rien.

Imitation de cadence rompue aux lettres *E*, *F*.

Même arbitraire à *G* qu'à *A*.

Partout où il s'agit de chromatique dans cet exemple, on voit qu'il eſt formé par les deux dièzes accidentels du ton mineur, & ſi le ton doit être majeur au bécare après la note *D*, on peut l'imaginer mineur juſqu'à la tonique qui ſuit immédiatement, & à la répétition de cette même tonique, on le rendra majeur.

Les repos ſont preſqu'également ſenſibles ſur toutes les notes du ſujet qui ſont précédées d'un demi-ton diatonique.

ARTICLE II.

Du chromatique, en deſcendant par conſonnances.

Le chromatique en deſcendant ſe forme

par des notes naturelles qui deſcendent d'un demi-ton mineur ſur leur bémol, ou par des notes dièzées qui deſcendent de même ſur leur bécare.

Le ton change toujours à chaque nouveau ſigne ; c'eſt-à-dire à chaque bémol ou à chaque bécare. Chacune de ces notes qui deſcendent chromatiquement, a généralement une tonique pour baſſe fondamentale. Et cette tonique peut reſter encore ſous la note du ſujet qui reçoit le bémol ou le bécare, pour devenir ſous-dominante. Sa tierce s'y change pour lors de majeure en mineure ; ou bien cette même tonique, au lieu de reſter ſous le bémol ou le bécare, peut monter de tierce ſur une autre tonique, ſelon le droit qui lui a été accordé dans la premiere partie chap. VIII, laquelle tonique deviendra également ſous-dominante, excepté qu'on ne voulut changer le genre du ton de majeur en mineur, ce qui eſt libre.

Remarquons bien, qu'une tonique ne reçoit jamais la tierce mineure après la majeure, que pour devenir ſous-dominante, de même qu'elle ne reçoit jamais la tierce majeure après la mineure, que pour devenir dominante tonique.

Si on étoit forcé de rendre dominante

la baſſe fondamentale d'une note du ſujet qui deſcendroit chromatiquement, cette baſſe fondamentale ſeroit d'abord dominante tonique, & deviendroit enſuite ſimple dominante, & pour lors ſa tierce s'y changeroit de majeure en mineure, conformément aux notes chromatiques du ſujet qui donneroit néceſſairement ces deux tierces. Or comme le ton change à chaque demi-ton chromatique, la dominante tonique ne pouvant paſſer à ſa tonique au moment que ſa tierce majeure deſcend chromatiquement, elle eſt forcée de reſter comme ſimple dominante, pour ſe prêter au nouveau ton qui ſe déclare. Voyez *exemple* 2. *pl.* 28.

Obſervations ſur cet exemple.

Le repos ſenſible qui ſe fait ſentir à *A*, fait adopter d'autant plus volontiers la dominante tonique comme tonique, que la baſſe fondamentale y monte de quarte. Cette même dominante tonique cenſée tonique, continue ſous *B*, pour y devenir ſous-dominante; & ſa tierce s'y change de majeure en mineure. Faiſons ici une remarque utile, & ſur laquelle on pourroit gliſſer, faute d'être bien au fait de nos principes.

Si l'on ſe ſouvient que la ſus-tonique & la ſous-dominante ſe repréſentent par leur harmonie commune, on découvrira, entre *A* & *B*, une imitation de cadence interrompue. En effet, il n'y a qu'à s'imaginer que la dominante tonique, cenſée tonique ſous *A*, deſcend de tierce ſur la ſus-tonique repréſentée par la ſous-dominante ſous *B*, & l'on verra que c'eſt la même choſe dans le fonds.

En obſervant les guidons ſous *B* & ſous *C*, on verra que la dominante tonique, cenſée tonique ſous *A*, peut auſſi monter de tierce ſur une autre tonique, laquelle deviendra ſur le champ dominante.

On voit monter de tierce la tonique *C*, ſur la tonique *D*, laquelle devient ſur le champ ſous-dominante, & peut recevoir en conſéquence la ſixte ajoutée. L'addition de la ſixte ſur cette tonique, où une autre tonique monte de tierce, ne rend leurs rapports que plus parfaits. Car c'eſt comme ſi l'on ajoutoit ſimplement la ſeptième à la première tonique, lorſque la deuxième tonique devient ſous-dominante. La première à la tierce au-deſſous de celle-ci, devient par conſéquent ſus-tonique; & l'harmonie complette de ces deux notes étant ſemblable, ce qu'on ajoute à l'une,

ne se lie que mieux à l'autre.

Tous ces rapports doivent être bien présens, pour en savoir faire de justes applications. C'est là-dessus principalement que se fonde la belle variété; & c'est aussi de ces rapports ignorés que naissent toutes les incertitudes où nous jettent les règles en usage.

La tonique sous la lettre *E*, devient dominante à *F*, où elle reçoit sa septième. Cette dominante est suivie d'une dominante tonique à *G*, laquelle ne pouvant passer à sa tonique, est forcée de se répéter à *H*, en y devenant simple dominante. Le chromatique *G*, *H*, du sujet, occasionnant un changement de ton forcé, oblige en même temps la dominante tonique sous *G*, de s'y prêter, en devenant simple dominante sous *H*. Cette différence ne consiste que dans le changement de la tierce majeure *G*, en la mineure *H*.

Même observation à *I*, *K*, qu'à *C*, *D*.

Si l'on suivoit les guidons sous *K* & *L*, on s'éloigneroit trop des tons qu'exige ensuite le chromatique *M*, *N*, *P*, au lieu que les guidons sous *M* & *N*, peuvent être suivis; parce que le ton de *sol* s'y lie mieux avec le ton de *re*, qui le précéde & le suit.

Lorſque la baſſe fondamentale monte de tierce dans le chromatique en deſcendant, cette tierce y eſt toujours mineure; & quoique la première tonique d'où l'on monte à une autre de tierce, y porte la tierce majeure, le paſſage n'en eſt pas moins poſſible.

ARTICLE III.

Du chromatique, en deſcendant par des diſſonnances.

Tout l'art du compoſiteur, en voulant pratiquer le chromatique par des diſſonnances, ne conſiſte qu'à rendre dominantes toniques toutes les notes ſucceſſives de la baſſe fondamentale, en formant une ſeptième de toutes les notes chromatiques du ſujet.

Pour lors la tonique qui doit ſuivre ſa dominante tonique, eſt rendue ſur le champ dominante tonique auſſi. Ce qui peut s'exécuter autant de temps que dure le chromatique; & la note ſenſible qui fait la tierce majeure d'une dominante tonique, deſcend pour lors ſur la ſeptième de ſa tonique, & la force par cette marche à devenir dominante tonique.

Quoique le ton ne change qu'à chaque

demi-ton chromatique, on peut le faire changer à tous les demi-tons, par une marche continuelle de dominantes, jufqu'au dernier demi-ton diatonique, où pour lors la tonique du ton qui s'y déclare, doit paroître.

Pendant que le fujet forme des demi-tons diatoniques, il s'en forme de chromatiques dans la fucceffion des autres parties dépendantes de l'harmonie des dominantes toniques, moitié dans une partie, moitié dans une autre alternativement.

Le chromatique en defcendant, peut donc fe pratiquer, comme on le voit, par des confonnances ou par des diffonnances; ce qui eft très-fouvent arbitraire. Cependant il y a des cas où l'un doit être préféré à l'autre, pour fe foumettre au ton déclaré par le dernier demi-ton diatonique. Et fi le ton peut encore paroître arbitraire à ce dernier demi-ton, c'eft pour lors fur fon rapport avec celui qui le fuit; fur la liaifon & fur la marche fondamentale qui en réfultera, qu'on doit fe déterminer.

Ici, comme ailleurs, la note fenfible d'un ton mineur comme fondamentale, peut tenir lieu de la dominante tonique, en la confidérant pour lors comme étant la dominante qui doit naturellement fuivre celle

qui la précéde. Cette note ſenſible rendue dominante, ne différe que par le dièze qu'on lui aſſocie, de celle qui auroit dû ſuivre naturellement cette autre dominante qui la précéde.

Si la note *ſol*, par exemple, doit ſuivre la note *re*, joignons un dièze à *ſol*, ce ſera la note ſenſible en queſtion; & ſi la tonique doit la ſuivre, on peut rendre encore celle-ci dominante tonique dans le cas dont il s'agit.

Il y a ſouvent de l'arbitraire entre le ton majeur & ſon mineur relatif dans le cas préſent, où pour lors il ne s'agit que de joindre ou de ne pas joindre ce dièze à la note fondamentale en queſtion, après laquelle cet arbitraire ſe préſente. Car, ſi après la note *re*, on prend la note *ſol*, comme dominante tonique, on entrera dans le ton majeur d'*ut*; au lieu que ſi on joint un dièze à ce *ſol*, on entrera dans le ton mineur de *la*, ſon relatif. Or, la préférence que mérite l'un de ces deux tons, dépend du rapport de celui qui ſuit; & c'eſt à quoi il faut bien faire attention. Voyez *exemple 3, pl. 29.*

Obſervations ſur cet exemple.

Les notes placées entre les demi-tons chromatiques du ſujet, étant compriſes dans l'accord des notes fondamentales déja employées ſous les demi-tons diatoniques, ne changent rien au fonds, puiſque la baſſe fondamentale marchera toujours de même, qu'elles y ſoient ou non.

La route des dominantes toniques *A*, *B*, *C*, eſt indiſpenſable, pour lier les tons ſucceſſifs à celui qui y régne principalement. Au lieu qu'à *D*, *E*, le choix y eſt arbitraire, pouvant paſſer indifféremment, ou dans le ton mineur de *la*, indiqué par les guidons, ou dans le ton majeur d'*ut* ſon relatif, ſelon les notes de la baſſe fondamentale; parce que l'un & l'autre ſe lie également au ton qui ſuit.

Remarquons bien que cet arbitraire qui peut régner dans le chromatique, ſoit en montant, ſoit en deſcendant, n'exiſte jamais qu'entre le ton majeur & ſon mineur relatif à la tierce.

La note fondamentale ſous *F*, étant dominante tonique, celle ſous *G* peut être rendue tonique, puiſqu'il n'y a point de chromatique, entre les notes du ſujet, qui

répondent à ces deux notes fondamentales. Cependant, en rendant dominante tonique la note fondamentale sous *G*, comme cela se peut, on pratiquera une imitation de cadence rompue de *G* à *H*; si l'on se souvient que la note sensible représente la dominante tonique; & le chromatique indiqué par les deux dominantes toniques *F*, *G*, peut exister dans une autre partie qui préviendra, par ce moyen, celui qui régne dans le sujet, de *G* à *H*.

Si le dièze de la note fondamentale *H*, annonce le ton mineur de *re*, retranchons ce dièze, nous aurons le ton majeur de *fa*, son relatif, l'un & l'autre indiqué par la note du sujet qui y répond. Cependant, voyant le ton de *sol* se déclarer à *K*, le ton de *re* doit être préféré, parce qu'il a plus de rapport avec celui qui le suit.

Le ton de *re* se termine par la tierce majeure à *K*, contre l'ordre du bémol *H*, du sujet, & contre son rapport avec le principal. Aussi n'avons-nous regardé le dièze *K*, que comme annonçant le ton de *sol*. Mais, en y faisant bien attention, on verra qu'il n'est là que comme le plus bas des deux dièzes accidentels du ton mineur de *la*, & qu'il prépare l'oreille à ce ton, par une imitation de chant qui va conduire à

l'autre dièze, à *M*. D'ailleurs, la marche fondamentale ne peut conduire qu'au ton de *re*, d'*H* à *K*; ainſi tout concourt à le préférer.

On voit à l'imitation 2 d'*L* à *M*, la même choſe qu'on a vu d'*F* à *H*. Les obſervations y ſont conformes.

On peut ſuivre la route des dominantes toniques, à *N*, *P*, *Q*, parce que les demi-tons du ſujet ſont chromatiques. Mais à *R*, *S*, où ils ſont diatoniques, ſi on y ſuivoit la même route, on ne le pourroit ſans une extrême *diſparate*, ſans trop de diſproportion entre les tons ſucceſſifs. Car, outre qu'on ſeroit forcé de partager la note *R* du ſujet en deux valeurs, la première des deux dominantes, ſous cette note partagée en deux valeurs, auroit *ſi* bémol pour ſeptième, & la deuxième dominante auroit *la* dièze pour tierce majeure; ce qui eſt abſolument exclu de toute ſucceſſion diatonique & chromatique. Le quart de ton, entre *ſi* bémol & *la* dièze, appartient au genre enharmonique, qui tire ſa ſource d'une autre cauſe, & nullement au genre diatonique, ni au genre chromatique. Voyez le chapitre ſuivant.

Mais, puiſque les demi-tons *Q*, *R*, *S*, ne ſont pas chromatiques, ſuivons la route

des consonnances indiquée par les guidons, depuis *N*, où la note fondamentale sera tonique, en recevant la tierce mineure après la majeure *M*; & tout sera dans l'ordre.

CHAPITRE II.

Du genre enharmonique.

Le genre enharmonique consiste dans un quart de ton, exclu des instrumens à touches; ce qui n'empêche pas que l'effet ne puisse en être rendu sensible à la faveur du tempérament.

L'origine de ce genre de musique, se tire de la succession de deux modes non relatifs, par le moyen d'une harmonie commune à tous les deux.

Supposons le ton mineur de *la*; prenons sa note sensible comme fondamentale, pour y pratiquer un accord de septième diminuée; représentons-nous les quatre notes à la tierce mineure l'une de l'autre, qui composent cet accord. Ces quatre notes peuvent devenir fondamentales, chacune à leur tour, en y changeant cependant le nom de quelques-unes. Par exemple, au lieu

lieu de *ſol dièze*, *ſi*, *re*, *fa*, on peut prendre *ſi* pour note fondamentale, & dire, *ſi*, *re*, *fa*, *la bémol* au lieu de *ſol dièze*; car *la bémol* & *ſol dièze* ne ſont qu'un même ſon dans le tempérament, quoique dans la pratique de la choſe, il y ait un quart de ton de différence. Or le premier de ces deux accords appartient au ton mineur de *la*, & le ſecond au ton mineur d'*ut*, entre leſquels il n'y a aucun rapport. Mais ce défaut ſe trouve réparé par un grand nombre de notes communes à tous les deux. Au reſte, ce qui ſe fait entre ces deux ſons, peut ſe faire également entre tous les quatre; cela même procure le moyen de paſſer dans douze tons différens, comme il eſt aiſé de s'en convaincre ſoi-même, en ſe formant des exemples ſur cet article.

ARTICLE I.

Moyens pour pratiquer l'enharmonique.

PREMIER MOYEN.

En rendant ſeptième diminuée la note ſenſible du ton mineur qui exiſte, la tierce de cette note ſenſible devient elle-même note ſenſible; &, par ce moyen, on paſſe

d'un ton mineur à un autre, à la tierce mineure au-dessus de celui qu'indiquoit la première note sensible.

SECOND MOYEN.

En rendant note sensible, la septième diminuée de la note sensible du ton mineur qui existe, on passera dans un nouveau ton mineur, à la tierce mineure au-dessous de celui qui existoit déjà. Ce passage est bien plus dur que l'autre, mais cependant tolérable.

Ainsi, la pratique de l'enharmonique la plus supportable consiste dans le passage de deux tons, à la tierce mineure l'un de l'autre.

La note sensible, soit celle qui existe déjà dans le premier ton mineur, soit celle qu'on lui substitue, est toujours fondamentale, & représente par conséquent la dominante tonique, laquelle peut être substituée à la nouvelle note sensible que l'on aura imaginée; ce qui ajoute même beaucoup de douceur à ce passage.

Donnons plus de jour & d'étendue à ces deux règles.

Par exemple, après la tonique d'un ton mineur déclaré, si on passe à la note sensi-

ble de sa dominante, on prend la tierce de cette note sensible pour basse fondamentale; & dès-lors il existera un nouveau ton mineur à la tierce au-dessus de celui qu'indiquoit la première note sensible.

Si l'on passe au contraire à la note sensible de la sous-dominante de ce même ton mineur, on prendra la septième diminuée de cette note sensible, laquelle deviendra elle-même note sensible; & dès-lors il existera un nouveau ton mineur à la tierce au-dessous de celui qu'indiquoit la première note sensible.

Cependant, il est nécessaire de réparer promptement ces écarts, & revenir du côté du ton principal, dont l'idée doit être entretenue par les rapports les plus intimes, du commencement jusqu'à la fin.

Il faut de plus assigner leur place aux notes, & leur donner les signes convenables au ton indiqué par la nouvelle note sensible.

Si par exemple, de la tonique du ton mineur de *la*, on passe à la note sensible de sa dominante, & qu'on lui substitue sa tierce pour nouvelle note sensible, la premiere note sensible deviendra *mi bemol* au lieu de *re dièze* qu'il étoit auparavant, &c.

En voulant pratiquer l'enharmonique

proposé, il est très important d'observer les deux règles suivantes.

PREMIERE REGLE.

Si c'est le ton de *la* par exemple, qui précéde la note sensible de sa dominante, il doit être précédé lui-même par celui de *re*, qui est sa sous-dominante.

SECONDE REGLE.

Si ce même ton de *la* précéde la note sensible de sa sous-dominante, il faut le faire précéder lui-même par celui de *mi*, qui est sa dominante.

Il faut observer de plus, que les phrases de ces différens tons enharmoniques, doivent être très courtes, afin que leur brièveté, fasse rester encore quelqu'impression du ton qui a précédé celui de la tonique, après lequel on passe à l'une des deux notes sensibles proposées. Voyez *exemple 4. pl 29.*

Observations sur cet exemple.

En pratiquant l'enharmonique à *B*, *C*, & à *G*, *H*, on prend la précaution de faire

précéder le ton qui y conduit, par un autre ton conforme aux règles données, & relatif à cet enharmonique.

En effet le guidon ſous *C*, tenant lieu de la note ſenſible de la tonique marquée d'un autre guidon ſous *D*, on lui ſubſtitue ſa tierce par une nouvelle note ſenſible ſous *C*, laquelle indiquant le ton de *ſol mineur*, on a eu ſoin d'inférer à *A*, immédiatement avant le ton qui conduit à l'enharmonique ſous *C*, un autre ton qui lui eſt relatif, celui de *re*, dominante de *ſol*, & ſous-dominante de *la* qui précéde celui de *ſol*.

Dès que l'occaſion ſe préſente de rentrer dans le ton principal, on en profite ; comme on le voit à *E*, en rendant le ton de *ſol* majeur, de mineur qu'il étoit auparavant ; & de-là on paſſe à ſon ton mineur relatif, note dominante du principal.

Il eſt libre de prendre le ton de *mi* ſous *F*, en rendant tonique la note fondamentale, avec la tierce mineure, & en ſuivant le guidon après *F*; mais cependant il vaut mieux profiter des imitations de chant 1, 2, & y traiter des tons paſſagers, dont les rapports avec l'enharmonique qui vient enſuite, le rendent plus ſupportable.

Etant rentré dans le ton principal à *G*, on passe de sa tonique à la note sensible de sa sous-dominante marquée d'un guidon sous *H*, à laquelle on substitue sur le champ, sa septième diminuée, en lui assignant la place de *la dièze*, au lieu de *si bémol* qu'elle avoit comme septième diminuée, & par ce moyen on entre dans le ton mineur de *si*, à la tierce mineure au-dessous de celui qu'indiquoit la premiere note sensible. De même que le ton de *sol* mineur indiqué par la note sensible sous *C*, se trouve à la tierce mineure au-dessus de celui qu'indiquoit le guidon sous *C*.

Pour rendre le ton de *si* plus supportable, on a fait précéder celui de *la*, qui précéde celui de *si* immédiatement, par celui de sa dominante, laquelle est sous-dominante de *si*.

Quoique les deux passages d'enharmonique insérés dans cet exemple, se trouvent tous les deux précédés de la tonique du ton principal, cela n'en exclut pas toute autre tonique d'un ton mineur, pourvu qu'on y observe les mêmes regles. C'est en dire assez, que d'indiquer les routes.



ARTICLE II.

Du diatonique enharmonique dans une ſeule partie en deſcendant.

Lorſqu'on voit un chant compoſé d'un ou de pluſieurs demi-tons diatoniques de ſuite en deſcendant, ce chant s'appelle, diatonique enharmonique, tel que feroit celui-ci; *fa, mi, re dièze*, ou bien, *ſi bémol, la, ſol dièze*.

Si ce chant n'eſt pas plus long, il n'exige rien d'extraordinaire dans la baſſe fondamentale, pourvu que les notes *fa, mi*, par exemple, appartiennent au ton mineur de *la*, & *re dièze*, au ton mineur de *mi*. Car *fa* naturel n'entre point dans le ton de *mi*, il y faut un dièze. Mais ſi les notes *fa, mi*, appartiennent au ton mineur de *la*, la choſe eſt aiſée comme on l'a dejà dit.

Quelquefois cependant, on peut rencontrer ces trois notes de ſuite, dans une phraſe du ton mineur de *mi*, ſans pouvoir ſe diſtraire de ce ton, & pour lors le *fa* ſans dièze, n'en eſt pas moins ſus-tonique de ce ton mineur de *mi*, comme ſi elle avoit le dièze néceſſaire à ce ton. Mais

une pareille note ne peut être deſtituée de ſon dièze néceſſaire que par fantaiſie, ou dans le deſſein d'y pratiquer le diatonique enharmonique. Voyez *exemple 5. pl. 30.*

Obſervations ſur cet exemple.

Les notes *A*, *B*, de l'imitation 1. pouvant encore appartenir au ton mineur de *la*, n'exige rien d'extraordinaire dans la baſſe fondamentale. Mais ſi un pareil trait de chant appartenoit abſolument au ton mineur de *mi*, le *fa* même ſans dièze du ſujet ſeroit fondamental.

Les imitations de chant 1, 2, 3, 4, ne ſont point ſemblables en tout. Il n'y a que la ſeconde & la troiſième de pareilles. L'imitation 1. eſt compoſée de demi-tons diatoniques, & l'imitation 4, quoique pareille en partie, eſt différemment ſuivie à ſon repos 1. Par conſéquent on ne peut aſſujettir la baſſe fondamentale à ces imitations, qu'à la deuxième & à la troiſième. Et ce ſera en conſéquence de cette imitation, qu'elle pourra paſſer dans le ton d'*ut*, ſelon les guidons ſous les notes du ſujet *D*, *E*, *F*, dont la marche ſera pareille à celle de la deuxième imitation.

Après la tonique *ut* ſous la note *F* du ſujet, on pourroit imaginer la note *G* comme ſous-dominante du ton de *fa*, à l'occaſion de ſon bémol, & dans le deſſein même d'y conformer la baſſe fondamentale aux imitations 2 & 3; mais outre qu'on ne pourroit arriver par une marche permiſe à la dominante tonique ſous *I*, après la tonique *fa* ſous *H*, c'eſt que le ton de *re* convient mieux avant le ton de *la* que celui de *fa*; au moyen de quoi la baſſe fondamentale marche toujours par quinte ſelon les guidons, depuis *D* juſqu'à la tonique *re* ſous *H*, laquelle monte de ſeconde ſur la dominante tonique de *la* à *I*.

D'un autre côté, ſi nous ſuivons les notes fondamentales depuis *C*, juſqu'à *I*, nous remarquerons que la tonique *re* ſous *C*, devient ſur le champ ſous-dominante de *la*. Puis étant arrivé de nouveau à cette même tonique *la* ſous *F*, il ne nous ſera plus poſſible d'abandonner ſon ton en conſéquence de la note ſenſible *I* qui étant trop prochaine, ne nous permet pas de nous en diſtraire. Et ſi le bémol *G* eſt abſolument étranger au ton de *la*, voyant néanmoins qu'il conduit à cette note ſenſible par des demi-tons diatoniques, nous

devons le regarder comme ſus-tonique de ce ton de *la*, de même que ſi elle n'eut point de bémol, lequel ne lui eſt aſſocié que pour y pratiquer le diatonique enharmonique.

ARTICLE III.

Du véritable diatonique enharmonique, tant en montant qu'en deſcendant.

Le véritable diatonique enharmonique eſt, celui où toutes les parties marchent par ſemi-tons diatoniques, excepté la baſſe fondamentale.

Dans ce genre de muſique en montant; la baſſe fondamentale deſcend alternativement de tierce majeure, & de quinte, ſur des toniques ſucceſſives.

Les notes où la baſſe fondamentale deſcend de tierce majeure, y portent partout la tierce mineure, & celles où elle deſcend de quinte, y portent par tout la tierce mineure, comme on peut le voir à l'*exemple 6. pl. 31.* où le *fa dièze A*, tient lieu de *ſol bémol* dans la baſſe fondamentale, & où par conſéquent, le *la dièze*, *l'ut dièze*, & le *fa dièze* du ſujet, tiennent lieu des notes qui les précédent immédiatement.

Dans le diatonique enharmonique en descendant, la basse fondamentale monte de quinte & de tierce majeure alternativement.

Les notes où la basse fondamentale monte de quinte, y portent partout la tierce majeure, & celles où elle monte de tierce, y portent par tout la tierce mineure, comme on peut le voir à l'*exemple* 7. *pl.* 31. à qui cet article même sert d'observation.

ARTICLE IV.

Du chromatique enharmonique.

Un chant composé de demi-tons chromatiques dans toutes les parties, est celui dont il s'agit ici.

Dans ce genre de musique en montant, la basse fondamentale marche alternativement de tierce mineure en descendant, & de tierce majeure en montant. La premiere tonique y porte la tierce mineure & puis la majeure. Si le chromatique continue de monter, cette tonique descend de tierce mineure sur une autre tonique, qui reçoit d'abord la tierce mineure, puis la majeure comme auparavant. Si le chro-

matique continue encore de monter, cette derniere tonique monte de tierce majeure ſur une autre tonique, laquelle reçoit d'abord la tierce mineure, & puis la majeure, comme on peut le voir à l'*exemple* 8. *pl.* 31. où le *re bémol* & le *ſi bemol* à *B*, tiennent lieu d'*ut dièze* & de *la dièze* qui eſt l'unique obſervation relative à cet exemple.

Dans le chromatique enharmonique en deſcendant, la baſſe fondamentale marche alternativement de tierce mineure en montant & de tierce majeure en deſcendant.

La première tonique de la baſſe fondamentale y porte d'abord la tierce majeure & puis la mineure. Si le chromatique continue de deſcendre, cette derniere tonique monte de tierce mineure, ſur une autre tonique, laquelle reçoit d'abord la tierce majeure & puis la mineure. Et ſi le chromatique continue encore de deſcendre, cette derniere tonique deſcend de tierce majeure ſur une autre tonique, qui reçoit d'abord la tierce majeure, enſuite la mineure, comme on peut le voir à l'*exemple* 9. *pl.* 31. où le *fa dièze* & le *re dièze* à *C*, tiennent lieu de *ſol bémol* & de *mi bémol*.

CHAPITRE III.

De la ſuppoſition.

LA ſuppoſition, ſelon l'auteur des élémens de muſique théorique & pratique, page 130. tire ſon origine du frémiſſement de la douzième & de la dix-ſeptième au-deſſous du ſon principal, ou fondamental. Ce qui autoriſe à joindre en certains cas, la quinte ou la tierce au-deſſous de ce même ſon fondamental, leſquelles repréſentent la douzième & la dix-ſeptième.

Ces notes ajoutées une quinte ou une tierce au-deſſous d'un ſon fondamental, appartiennent à la baſſe continue & nullement à la fondamentale, dont les accords ne ſont compoſés que de trois ou quatre notes au plus, comme il eſt aiſé de s'en convaincre par tout ce qui a été demontré juſqu'à préſent.

Il reſte à ſçavoir, quelles ſont les notes fondamentales que l'on peut ſuppoſer dans la baſſe continue, par le moyen de cette tierce ou quinte ajoutée au-deſſous de la fondamentale, & c'eſt ce que nous allons examiner dans autant d'articles,

qu'il y a des cas de ſuppoſition.

Mais comme dans tous les exemples qu'il nous reſte à donner dans la ſuite de cet ouvrage, la baſſe continue s'y trouvera au-deſſus de la fondamentale, il faut, avant de parler de la ſuppoſition, ſçavoir comment cette baſſe continue ſe tire de la fondamentale. Quels intervalles elle forme avec le ſujet & comment elle ſe chiffre. Ce que nous ferons le plus brièvement qu'il nous ſera poſſible, nous reſervant à donner l'étendue néceſſaire aux règles de la baſſe continue, dans le traité particulier que nous avons promis dans la préface de celui-ci.



CHAPITRE IV.

Comment la basse continue se tire de la fondamentale, & des intervalles qu'elle forme avec le sujet.

ARTICLE I.

Dès que l'on sera assuré de la perfection de la basse fondamentale sous le sujet, il faudra se représenter chaque accord fondamental dans sa totalité, & choisir la note que l'on voudra de chaque accord pour la basse continue; soit la note fondamentale même, soit sa tierce, sa quinte, ou sa septième si la note fondamentale est dominante.

ARTICLE II.

Du renversement de l'accord parfait.

Les accords fondamentaux doivent être à présent renversés de toutes les façons possibles. Il faut les combiner, & comparer toutes les notes qui les composent, les unes avec les autres, pour juger des

intervalles qu'elles forment entr'elles, & enre lat baſſe continue & le ſujet.

L'accord parfait produit par ſon renverſement, deux ſixtes ; dont une accompagnée de la tierce, & l'autre de la quarte conſonnante.

Exemple.



Second renverſement.



Tous les intervalles relatifs à la note fondamentale étant directs, on voit que la tierce de la tonique étant comparée à la quinte de cette même tonique, forme une nouvelle tierce qui n'eſt pas directe. Si la tierce eſt dans la baſſe continue & la tonique dans le ſujet, c'eſt un intervalle de ſixte. Si la quinte eſt dans la baſſe continue & la tonique dans le ſujet, ce ſera un intervalle

intervalle de quarte, & si la tierce directe est dans le sujet & la quinte dans la basse continue; cet intervalle formera une nouvelle sixte.

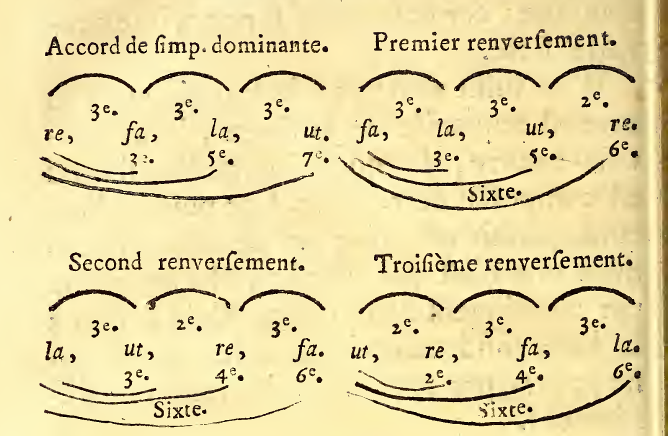
Il ne suffit donc pas de sçavoir que, la sixte est renversée de la tierce, il faut sçavoir encore, de quels intervalles directs est composée cette sixte. Car puisque l'accord parfait est composé de deux tierces dont une n'est pas directe, il s'en forme par conséquent deux sixtes. Mais si l'on a la basse fondamentale sous les yeux, on ne pourra pas se tromper à toutes ces différences.

ARTICLE III.

Du renversement de l'accord de simple dominante.

L'accord de simple dominante, produit par renversement, trois sixtes, dont une accompagnée de la tierce & de la quinte, l'autre accompagnée de la tierce & de la quarte. Et l'autre de la seconde & de la quarte.

EXEMPLE.



A l'exception de l'accord de ſeconde que donne le renverſement de la ſeptième en ſuppoſant celle-ci à la baſſe continue, tous les autres intervalles prennent les mêmes formes entre la baſſe continue & le ſujet que ceux qui naiſſent du renverſement de l'accord parfait. Mais comme dans l'accord de ſeptième il y a une tierce & une quinte de plus que dans le parfait, il y aura une ſixte & une quarte de plus par renverſement, comme cela ſe voit dans l'exemple précédent.

En reconnoiſſant que les notes du ſujet & celles de la baſſe continue, ſont

tirées d'un accord dont la baſſe fondamentale eſt preſcrite, on ſe mettra à l'abri de tout le detail qu'exige ce renverſement; Pourvu que l'on ait ſoin de remarquer, dans quelle partie ſe trouve la diſſonnance pour lui donner ſa ſucceſſion légitime. D'ailleurs cette remarque n'exige pas une grande attention.

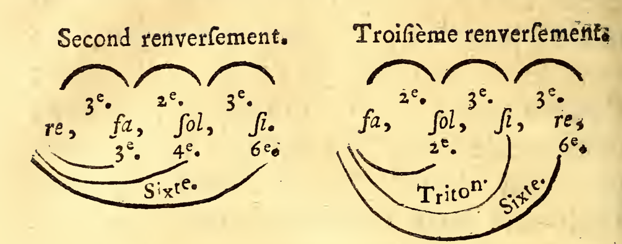
ARTICLE IV.

Du renverſement de l'accord de la dominante tonique.

L'accord de dominante tonique, produit par renverſement trois ſixtes, dont deux majeures & une mineure. Des deux majeures, l'une eſt accompagnée de tierce & quarte & l'autre de ſeconde & quarte ſuperflue, appellée triton. A l'égard de la ſixte mineure, elle eſt accompagnée de tierce & de fauſſe quinte.

EXEMPLE.

Accord de domin. tonique.				Premier renverſement.			
	3e.	3e.	3e.		3e.	3e.	2e.
ſol,	*ſi,*	*re,*	*fa.*	*ſi,*	*re,*	*fa,*	*ſol.*
	3e.	5e.	7e.		3e.	Fauſſe quinte.	Sixte.



Tout eſt pareil ici, aux autres accords de ſeptième, à l'exception de la fauſſe quinte & du triton que donne ce renverſement. Dans cet accord la ſeule tierce directe eſt majeure, les deux autres ſont mineures. Et c'eſt du renverſement de ces deux dernieres, que proviennent les deux ſixtes majeures *re ſi*, & *fa re*. Parmi ces ſixtes, il n'y a que celle qui eſt formée par la note ſenſible qu'il faut conſidérer. On lui a même donné le nom de petite ſixte pour la diſtinguer des autres.

ARTICLE V.

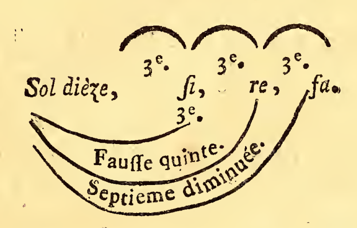
Du renverſement de l'accord de ſeptième diminuée.

L'accord de ſeptième diminuée, produit par renverſement, trois ſixtes majeures, dont l'une s'accompagne de tierce mineure

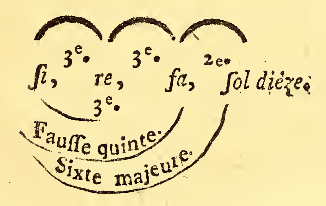
& fausse quinte ; l'autre de tierce mineure & quarte superflue ; & la derniere de seconde superflue ; & quarte superflue.

EXEMPLE.

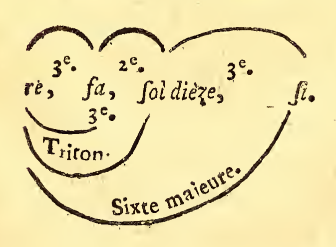
Accord de septième diminuée.



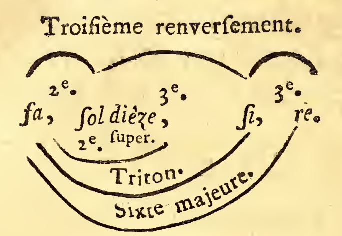
Premier renversement.



Second renversement.



Troisième renverſement.



Puiſque toutes les tierces dont cet accord eſt compoſé, ſont mineures, il s'enſuit non ſeulement que toutes les quintes ſont fauſſes, mais que le renverſement des unes, donne des ſixtes majeures, & celui des autres donne des quartes ſuperflues ou tritons.

Il ſe rencontre très-ſouvent, dans l'accord de ſeptième ſur la ſus-tonique des tons mineurs, une fauſſe quinte relativement à la note fondamentale, & par conſéquent un triton par renverſement. Mais ce n'eſt ni le triton, ni la fauſſe quinte de l'accord où la note ſenſible a lieu. Mais n'y prenons point le change; ſuivons la route qui dictera la baſſe fondamentale, & ne nous mettons pas en peine de ces intervalles altérés par la nature du mode qui les exige tels.

Au reſte ſi le chant d'un ton mineur, monte diatoniquement de la dominante à la tonique, il eſt compoſé pour lors des

deux dièzes accidentels de ce même ton mineur, & dont le plus bas des deux, rend sa justesse à la quinte en question. De sorte qu'elle est tantôt juste, tantôt fausse, selon la tournure du chant du sujet, ou de celui de la basse continue.

Il y a de certaines tournures de chant qui exigent qu'on rende dominantes, la sous-dominante des tons majeurs & la médiante des tons mineurs, & dont les septièmes sont superflues. Mais comme elles ne se rencontrent telles, que dans une suite de dominantes, leurs septièmes doivent y être traitées de même que les autres, sans s'attacher à leur différence, non plus qu'à leur renversement.

A l'égard de l'accord d'une sous-dominante, avec sa sixte majeure ajoutée, comme les notes qui le composent, sont les mêmes que celles qui composent l'accord de la sus-tonique avec sa septième, le renversement de cet accord, produit les mêmes intervalles que celui d'un accord de septième, & pour ne s'y pas tromper, il faut toujours en avoir la basse fondamentale présente.

CHAPITRE V.

Comment la baſſe continue doit être chifrée.

C'eſt ſur la baſſe fondamentale & par conſéquent ſur ſon harmonie, que ſe regle le chifre de la baſſe continue. Si cette baſſe occupe les mêmes notes que la fondamentale, elle ſe chifre de même à peu de choſe près pour la ſous-dominante ſeulement. Sinon, elle ſe chifre de l'intervalle quelle forme au-deſſus de la fondamentale ſelon les renverſemens précédens.

ARTICLE I.

Chifres de l'accord parfait, & de ſon renverſement.

La tonique ne doit être chifrée du dièze ou du bémol, qui en marque la tierce majeure ou la mineure, que lorſque cette tierce devient majeure ou mineure accidentellement, & que ces deux ſignes ne ſe trouvent pas poſés après la clef.

Il y a des cas, où la tonique pouvant être douteuſe, il faut pour lors la chifrer

ou d'un 3, ou d'un 5, ou d'un 8. Chacun de ces ſignes deſigne l'accord parfait. Et s'il eſt néceſſaire d'aſſocier un dièze au 3, on retranche pour lors le 3. On retranche de même le 3, s'il eſt néceſſaire de lui aſſocier un bémol, parce que le dièze & le bémol au-deſſus d'une note de la baſſe, tiennent lieu du 3.

Chifres du renverſement de l'accord parfait.

Médiante . . . . 6 Accord de ſixte ſimple.

Dominante tonique . . . $\frac{6}{4}$ Accord de ſixte quarte.

Dans l'accord de ſixte ſimple ſur la médiante, la tonique en fait la ſixte. Dans l'accord de ſixte quarte ſur la dominante tonique, la tonique en fait la quarte. On doit toujours joindre la ſixte à cette quarte dans le chifre, pour la diſtinguer de la quarte diſſonnante qui ſe chifre d'un 4 ſeul.

ARTICLE II.

Chifres d'un accord de ſeptième de ſimple dominante, & de ſon renverſement.

Dominante . . . . 7 Accord de ſeptième.

Tierce . . . . 6/5 Accord de quinte & fixte, ou grande fixte.

Quinte . . . . 6̸ Accord de petite fixte mineure.

Septième . . . . 2 Accord de feconde.

Chifres d'une fous-dominante avec la fixte ajoutée, & de fon renverfement.

Sous-dominante . . . . . 6/5 Accord de quinte & fixte.

Tierce . . , ... 6̸ Accord de petite fixte.

Quinte . . . . 2 Accord de feconde.

La fixte ajoutée d'une fous-dominante, ne s'employe jamais comme telle dans la baffe continue, car elle y repréfente pour lors la fus-tonique, à la faveur du double emploi dont il a été fait mention dans la deuxième partie chap. IV. art. IV.

C'eft pour nous conformer à l'ufage que nous barrons la petite fixte, quoique cet ufage ne foit pas reçu généralement, non feulement par toutes les nations où la mufique eft en recommandation ; mais en France même, où les uns ne la barrent que lorfque la note fenfible fait partie de fon accord ; d'autres partout où elle doit l'être ; & d'autres enfin la confondent

avec la ſixte ſimple. Cette diverſité doit jetter ſouvent dans l'erreur & retarder les progrès dans l'accompagnement. Pour obvier à cet inconvenient, il nous ſemble que les chifres ⁷₃ deſigneroient mieux cet accord, que le chifre en uſage. Il indiqueroit la même choſe que, ⁷₅⁶ adopté généralement, en ce que le plus bas des deux chifres y marque la diſſonnance, & le plus haut la baſſe fondamentale. Le même objet y ſeroit diſtinctement préſenté, en faciliteroit beaucoup l'opération, & ſoulageroit infiniment l'accompagnateur.

ARTICLE III.

Chifres de l'accord de ſeptième de la dominante tonique, & de ſon renverſement.

Dominante tonique	7	Accord de ſeptième.
Tierce	5̸	Accord de fauſſe quinte.
Quinte	× 6̸	Accord de petite ſixte majeure.
Septième	× 4	Accord de triton.

Comme il n'y a qu'une dominante tonique dans chaque ton, il n'y a non plus que certaines notes de ce ton, qui en faſ-

ſent la tierce, la quinte & la ſeptième; & il eſt indiſpenſable de les bien connoître, puiſqu'en les connoiſſant on en connoît le chifre.

ARTICLE IV.

Chifres de l'accord de ſeptième diminuée; & de ſon renverſement.

Note ſenſible	7 (barré)	Accord de ſeptième diminuée.
Tierce	×6 / 5 (barré)	Accord de fauſſe quinte, & ſixte majeure.
Fauſſe quinte	× 4 / b	Accord de triton, tierce mineure.
Septième diminuée	×2	Accord de ſeconde ſuperflue.

Que l'on retranche la dominante tonique de l'accord précédent, & la ſus-dominante de celui-ci; on trouvera les mêmes notes du ton dans tout le reſte, portant de chaque côté le même chifre qui déſigne la note ſenſible, auquel ſe joint ici, celui qui déſigne la ſeptième diminuée. La différence de la ſeptième diminuée avec la fauſſe quinte au-deſſus de la note ſenſible, c'eſt que le 7 (barré) l'indique d'un côté comme fondamentale, & la 5 (barré) de l'autre

l'indique comme tierce de la dominante tonique.

ARTICLE V.

Chifres des accords par ſuppoſition.

Tonique . . . . ×7 Accord de ſeptième ſuperflue.

Tonique d'un ton min. . . . × 7/6 Accord de ſeptième ſuperflue, & ſixte mineure.

Sus-tonique . . . . 9/4 Accord de neuvième, & quarte.

Sous-dominante, ou médiante d'un ton majeur . . . . 9/7 Accord de neuvième.

Médiante d'un ton mineur . . . ×5 Accord de quinte ſuperflue.

Médiante d'un ton mineur . . . ×5/4 Accord de quinte ſuperflue, & quarte.

On joint un dièze au chifre qui déſigne ici la note ſenſible, aulieu de le barrer, pour y faire diſtinguer la ſuppoſition. Il y a des auteurs qui joignent un bémol à la ſixte dont on accompagne la ſeptième ſuperflue dans les tons mineurs, mais cela eſt fort inutile; d'autant plus, qu'il ne peut déſigner que la ſixte mineure, & qu'elle eſt toujours telle naturellement.

ARTICLE VI.

Chifres des accords, par ſuſpenſion.

Dominante tonique . . . . . 6/4 Accord de ſixte & quarte.

Tonique ou dominante . . . 4 Accord de quarte.

Tonique . . . . 9 Accord de neuvième.

La neuvième par ſuſpenſion, ſe diſtingue de la neuvième par ſuppoſition, en ce que celle-ci, ne ſe fait jamais ſur la tonique.

L'accord de ſixte & quarte a deux objets, toujours néanmoins ſur la même note de baſſe indiquée & que l'on apprendra par la ſuite.

ARTICLE VII.

Chifres des ſuſpenſions ſucceſſives.

Si un accord par ſuppoſition, ou par ſuſpenſion, comporte deux ou trois diſſonances mineures, on peut les ſauver l'une après l'autre, en commençant par la plus haute dans l'ordre des tierces, relativement à la baſſe fondamentale; en chifrant

à la ſuite de la diſſonnance, la conſonnance qui la ſauve, & en tirant au-deſſous de cette conſonnance, des petites lignes qui répondent horiſontalement aux autres diſſonnances, pour marquer qu'elles continuent encore, comme ci-après.

Dominante tonique	6 5 4 —
Sus-tonique	4 5 9 — 8 7 — —
Sous-dominante, dominante ſimple, ou médiante d'un ton majeur	9 8 7 —
Tonique	9 — 4 3

Les ſimples dominantes qui reçoivent ici la neuvième, ne devroient avoir à la rigueur que la ſeptième puiſqu'elles ſont fondamentales. Mais comme leur octave entre de droit dans leurs accords, on peut la ſuſpendre pour un moment par la neuvième.

Lorſque les diſſonnances mineures ſe ſauvent l'une après l'autre au-deſſus de la tonique, il faut retrancher pour lors la note

ſenſible de ſon accord, qu'on doit chiffrer partout ailleurs d'une *7.

Au reſte on ne doit s'occuper de ces trois derniers articles, que lorſqu'on ſera au fait des chapitres ſuivans.

Après l'expoſition de ces détails préliminaires au ſujet de la baſſe continue, & qui nous a paru indiſpenſable, nous allons entrer en matiere & traiter de la ſuppoſition & de la ſuſpenſion en autant de chapitres, & chacun de ces chapitres ſera diviſé en autant d'articles, qu'il y a de cas de ſuppoſition & de ſuſpenſion. Nous eſpérons ne rien laiſſer à deſirer aux curieux qui en voudront faire leur profit.

CHAPITRE VI.

Quelles ſont les notes fondamentales qui doivent être ſuppoſées.

La dominante tonique & la ſus-dominante de la baſſe fondamentale, ſont les ſeules notes que l'on puiſſe ſuppoſer dans la baſſe continue. C'eſt-à-dire que ce ſont les ſeules au-deſſous deſquelles, on puiſſe ajouter une note à la tierce où à la quinte. Si

Si on pratique la ſuppoſition ſous d'autres dominantes que les deux que nous venons de preſcrire, l'harmonie en ſera toujours dure, & l'on n'en tirera aucune beauté, ni pour le chant, ni pour la variété, ni pour le deſſein.

La ſeptième de la baſſe fondamentale formera dans le cas préſent, la neuvième ou la onzième dite quarte, de la note ajoutée dans la baſſe continue.

On confondroit aiſément cette neuvième & cette quarte, avec la ſeconde & avec la quarte conſonnante, ſi par les ſecours de la baſſe fondamentale on ne ſavoit pas y reconnoître la ſuppoſition.

Ces accords contiennent chacun cinq notes différentes, puiſqu'il y en a déjà quatre dans l'harmonie d'une dominante, au-deſſous de laquelle on en ajoute une cinquième.

La baſſe continue doit toujours monter ſur la note qui ſuppoſe la dominante fondamentale, pour contracter avec le ſujet, qui ſyncope pour lors & deſcend enſuite.

ARTICLE I.

De la neuvième, par ſuppoſition.

Lorſqu'on voudra pratiquer la neuvième par ſuppoſition, il n'y aura qu'à placer dans la baſſe continue, une note à la tierce au-deſſous d'une des dominantes indiquées au commencement de ce chapitre. La ſeptième de ces dominantes, formera pour lors la neuvième de la note qui les ſuppoſera dans la baſſe continue. Cette ſuppoſition ne pouvant ſe faire que relativement à la dominante tonique, ou à la ſus-dominante, comme il a déjà été dit, il n'y aura par conſéquent que la médiante & la ſous-dominante qui puiſſent les ſuppoſer dans la baſſe continne.

La baſſe continue doit généralement monter diatoniquement à la note par ſuppoſition; excepté que la tonique peut y monter de quarte. Ainſi ſachant que la dominante tonique ne peut être précédée en ce cas, que de la ſus-tonique qui eſt ſa dominante, on ſaura en même tems, que la médiante qui ſuppoſe cette dominante tonique dans la baſſe continue, ne pourra y être précédée non plus, que de cette

même ſus-tonique. De même, en ſachant que la ſus-dominante ne peut être précédée dans le même cas, que de ſa toniqne on ſaura en même tems, que la ſous-dominante qui ſuppoſe dans la baſſe continue cette ſus-dominante, ne pourra y être précédée non plus, que de cette même tonique, ou de ſa tierce.

On peut conſerver la note par ſuppoſition de la baſſe continue, dans le nouvel accord qui la ſuit, ou la faire deſcendre de tierce ſur la note fondamentale; ou bien encore, mais beaucoup plus rarement, la faire monter de tierce. La tournure du chant décide ordinairement, à laquelle de ces trois ſucceſſions on doit donner la préférence.

Si la ſeptième des dominantes ſuppoſées par la baſſe continue ſe trouve dans le ſujet, elle y ſera préparée à la rigueur par une ſyncope, pour pouvoir former la neuvième par ſuppoſition. Voyez *exemple 10. pl. 31.*

Obſervations ſur cet exemple.

La ſyncope *B* du ſujet, formant la ſeptième de la ſus-dominante de la baſſe fondamentale, bien préparée à *A*, & ne

pouvant employer que la tonique ou ſa tierce dans la baſſe continue, ſous la première valeur de cette ſyncope, on y choiſit celle que l'on veut, d'où l'on monte enſuite ſur la ſous-dominante qui ſuppoſe la ſus-dominante de la baſſe fondamentale à la tierce au-deſſous de laquelle elle eſt ajoutée. Remarquons bien, qu'à l'exception de la tonique, qui peut monter de quarte à la note par ſuppoſition, la baſſe continue doit toujours monter diatoniquement.

La ſyncope *C*, *D*, fournit encore le moyen d'employer la neuvième par ſuppoſition, puiſque la deuxième valeur de cette ſyncope, forme la ſeptième de la dominante tonique de la baſſe fondamentale, bien préparée à *C*, & on employe la baſſe fondamentale même à cette préparation dans la baſſe continue, d'où l'on monte enſuite diatoniquement ſur la médiante, qui ſuppoſe la dominante tonique de la baſſe fondamentale, & qui eſt juſtement la tierce ajoutée au-deſſous de cette dominante tonique.

On jugera par cet exemple, que la note fondamentale qui précéde la dominante, ſous laquelle on veut pratiquer la ſuppoſition, doit toujours être employée

dans la basse continue, & que sa tierce ne peut lui être substituée, que lorsqu'elle est tonique, parce que de cette tierce on monte diatoniquement, & que c'est sur tout, la marche la plus convenable à la basse continue dans le cas de la neuvième.

On voit la même supposition à *E*, *F*, dans le ton de *sol*, relativement à la dominante tonique de la basse fondamentale. Les observations déjà faites à *C*, *D*, y sont les mêmes.

La même supposition se voit encore dans le ton mineur de *re* à *L*, *M*, *N*, *P*, relativement à la sus-dominante & à la dominante tonique de la basse fondamentale. Mais comme la tierce majeure de cette dominante tonique, forme un intervalle de quinte superflue au-dessus de la médiante employée par supposition dans la basse continue, au-dessous de la note *P* du sujet, il est d'usage de chifrer différemment cet accord de neuvième, & si nous l'avons chifré tel qu'on le voit, c'est pour faire remarquer que cet accord n'est autre que celui de la neuvième, à la quinte près.

Remarquons bien, que dans tous les cas de supposition de neuvième, la septième de la basse fondamentale dont cette

neuvième eſt formée, eſt par-tout régulierement préparée & ſauvée, ſans quoi la ſuppoſition ne pourroit avoir lieu. Remarquons de même, que la note de ſuppoſition dans la baſſe continue, deſcend par-tout de tierce ſur la note fondamentale, parce que c'eſt généralement la plus parfaite ſucceſſion qu'elle puiſſe avoir dans le cas préſent.

La ſeptième de la dominante tonique, eſt employée à *G* dans la baſſe continue pour y obſerver une marche diatonique juſqu'à la dominante tonique *I* qui annonce la cadence parfaite. Et c'eſt pour la même raiſon qu'on introduit la brêve ſous la note *H* du ſujet qui n'eſt point de l'harmonie.

Pour procurer encore une ſucceſſion diatonique à la baſſe continue juſqu'au repos paſſager qui ſe fait ſentir après *K*, on fait ſervir de ſeptième la note *K* du ſujet, ſous laquelle, la note qui la précéde immédiatement dans la baſſe continue auroit dû ſe conſerver. Et ſi cette ſeptième n'y eſt pas préparée, ſa préparation eſt ſous-entendue dans l'accord qui la précéde. Car toute dominante tonique pouvant être précédée de ſa dominante, auſſi bien que de ſa tonique, on en profite en cet endroit

à la faveur de cette ſeptième qui y eſt poſſible.

D'ailleurs ce qui fournit le plus beau chant, doit l'emporter ſur la plus parfaite ſucceſſion fondamentale, comme étant le premier objet qui frappe l'auditeur.

Pluſieurs raiſons doivent engager à traiter la note ſenſible *Q* du ſujet, comme note de goût ; ſurtout ſi on a eu égard comme on le doit, à l'eſprit du chant & à la ſucceſſion fondamentale.

1° Parce qu'il y a repos, peu ſenſible à la verité, ſur la note qui ſuit immédiatement la note *Q*, & qu'il n'y en a point du tout ſur celle qui la précéde ; & que c'eſt à ce repos qu'il faut employer, ou la tonique, ou la dominante tonique pour baſſe fondamentale.

Mais comme la note *S* du ſujet exige la tonique, cette tonique doit donc occuper auſſi le tems fort *R* ; ſa dominante doit en ce cas la précéder, & commencer également la meſure par le tems fort. Or comment pourra-t-on employer la même dominante ſous la note ſenſible *Q* puiſqu'elle y ſyncoperoit ?

2° Il eſt vrai qu'à la rigueur, la tonique pourroit occuper la place que nous avons aſſignée à ſa dominante après *Q*,

mais on arriveroit de la même façon deux fois de suite à cette même tonique selon les guidons de la basse fondamentale, & cela occasionneroit infailliblement de la monotonie; d'autant que le repos final qui va paroître, exige encore la tonique. Il vaut donc mieux laisser passer cette note sensible pour le goût du chant, & par ce moyen, il se trouve plus de variété dans la succession harmonique, & dans les repos, conséquemment à l'esprit du sujet.

3° En pratiquant le repos passager sur la dominante tonique après la note *Q* plutôt que sur la tonique, le rapport des tons y sera mieux observé. Car le ton de *re* d'auparavant, se rapporte beaucoup plus au ton de *sol* qu'à celui d'*ut*. Et quoique *sol* ne soit ici que dominante tonique, il se lie toujours mieux à *re* que ne feroit *ut*.

4° Enfin, puisque le repos final se termine sur la tonique, celui d'auparavant qui n'est que passager, doit se faire sur la dominante tonique, selon ce qui en a été dit à ce sujet au chapitre XIV de la premiere partie.

Toutes ces raisons sont plus que suffisantes, pour qu'on doive dans des cas semblables, suivre la route que nous te-

nons ici. Par ce moyen, la tierce de la note fondamentale ſous *Q*, prépare dans la baſſe continue une ſeptième qui ſe ſauve à *R*. Cette ſeptième aide à la liaiſon d'un ſens harmonique, où le repos eſt preſque inſenſible, & fournit le moyen d'achever la phraſe par un chant agréable, & où les guidons conviennent également.

C'eſt ainſi qu'on doit en agir, toutes les fois que le cas ſe préſente de traiter des notes de goût, toutes celles qui, dans un tems foible de la meſure, s'oppoſent à une certaine ſucceſſion fondamentale, dont on peut tirer avantage pour la baſſe continue.

Remarquons à *T*, qu'on anticipe, quand on veut, l'harmonie que peut exiger la brêve qui ſuit une note pointée, en imaginant que la valeur de cette brêve commence dès le point de la note précédente.

ARTICLE II.

De la onzième, dite quarte, par ſuppoſition.

Pour pratiquer un accord de quarte par ſuppoſition, il faut ajouter une note à la quinte, au-deſſous des mêmes dominantes où ſe pratique la neuvième. La ſeptième

de ces dominantes formera pour lors la quarte par ſuppoſition au-deſſus de la note de la baſſe continue, qui ſuppoſe la note fondamentale.

A l'égard de la marche de la baſſe continue, on doit toujours employer la baſſe fondamentale avant & après la note par ſuppoſition.

La ſeptième de la ſimple dominante fondamentale, doit y être préparée régulièrement. Celle de la dominante tonique ne peut l'être.

Ces deux articles, celui de la neuvième, & celui de la quarte diſſonnante, ſont donc conformes à peu de choſe près.

Dans le premier, on ajoute la tierce au-deſſous d'une dominante; dans le ſecond, on ajoute la quinte. Là, la ſeptième d'une dominante forme la neuvième; ici elle forme la quarte diſſonnante. Là, on peut employer la note fondamentale avant & après la note, par ſuppoſition de la baſſe continue; ici on le doit. Là, il faut généralement monter diatoniquement ſur la note par ſuppoſition; ici, on ne le doit qu'à l'égard de celle qui y ſuppoſe la ſus-dominante. Là, il faut toujours préparer la diſſonnance par une ſyncope; ici, on ne le doit qu'à l'égard de la même ſus-domi-

nante. Ainſi la différence de ces deux articles, ne regarde principalement que la dominante tonique.

La tonique doit toujours précéder, dans la baſſe continue, la note où l'on pratique la ſuppoſition de la quarte diſſonnante. Elle monte de ſeconde ſur la ſus-tonique, qui ſuppoſe pour lors la ſus-dominante de la baſſe fondamentale ; & la ſeptième de celle-ci doit abſolument être préparée par une ſyncope. La tonique reſte au contraire, pour ſuppoſer ſa dominante, dont la ſeptième pour lors ne peut être préparée, ſelon ce qui a été dit au chapitre II, artic. IV de la ſeconde partie, dans le cas où la dominante tonique ſe trouve précédée & ſuivie de ſa tonique. Ainſi la tonique ſe conſerve dans la baſſe continue, pendant que dans la baſſe fondamentale, elle paſſe à ſa dominante, & que celle - ci retourne à la tonique.

La ſus - tonique ſe conſerve également dans la baſſe continue, après avoir ſuppoſé la ſus - dominante. Cela eſt tout ſimple : car, puiſque ces dominantes ſont ſuppoſées par leurs quintes au-deſſous, & puiſqu'elles en doivent être naturellement ſuivies dans la baſſe fondamentale, ces quintes au-deſſous doivent donc ſe conſerver,

pour les ſuivre après les avoir ſuppoſées.

Au reſte, les ſuppoſitions de la quarte diſſonnante, ne ſe font généralement que dans un début, ou du moins au commencement d'une phraſe, après un repos bien ſenſible. Voyez *exemple* 11, *pl.* 32.

Obſervations ſur cet exemple.

La première obſervation que l'on doit faire dans cet exemple, eſt qu'on a la liberté d'employer la ſuppoſition de la neuvième, ou de la quarte diſſonnante, ſous la ſeptième de la ſus-dominante de la baſſe fondamentale, puiſqu'elle eſt uniforme dans ces deux ſuppoſitions différentes. On y voit également la tonique deſcendre de tierce ſur la ſus-dominante d'*A* à *B*, dans cet exemple & dans le précédent; & l'on a pour lors la liberté d'y choiſir pour la baſſe continue, la tierce ou la quinte au-deſſous de cette ſus-dominante, quoique la tierce y ſoit toujours plus agréable, & par conſéquent la neuvième. La quarte diſſonnante convient mieux, lorſqu'on compoſe à trois parties au moins. Nous ne l'employons donc ici que pour faire remarquer le dégré qu'elle doit occuper, & les notes qui doivent la précéder & la ſuivre.

En effet, on voit dans cet exemple, la tonique de la baſſe continue monter de ſeconde d'*A* à *B*, ſur la ſus-tonique, qui ſuppoſe la ſus-dominante de la baſſe fondamentale, à la quinte au-deſſous de laquelle, elle eſt ajoutée. Cette ſus-tonique ſe conſerve à *C*, où elle devient fondamentale.

La dominante tonique *D*, de la baſſe fondamentale, ne pouvant être ſuppoſée que par la tierce au-deſſous dans la baſſe continue, en conſéquence de la marche preſcrite en pareil cas, on ne manque pas l'occaſion d'en profiter, pour donner à cette baſſe continue une marche diatonique oppoſée à celle du ſujet. Ici, la médiante de la baſſe continue ſuppoſe la dominante tonique à *D*, & ſe conſerve à *E*; au lieu de deſcendre de tierce, comme dans l'exemple précédent, & cela, pour ſe prêter de côté & d'autre, à une imitation de chant qui rend cette baſſe plus agréable.

Pour conſerver la ſucceſſion diatonique de la baſſe continue juſqu'à la dominante *G*, qui annonce le repos, on évite de faire entendre cette même dominante à *F*, en lui préférant ſa dominante dans la baſſe fondamentale. Auſſi le repos du ſujet ne s'annonce préciſément qu'à la note *G* de ce même ſujet.

La dominante tonique *I*, de la baſſe fondamentale, précédée de ſa tonique *H*, peut être ſuppoſée par la quinte au-deſſous, dans la baſſe continue. Ainſi la tonique qui la précéde, & qui doit la ſuivre, ſe conſerve dans la baſſe continue d'*H* à *K*, en ſuppoſant ſa dominante à *I*.

On ne doit pas être ſurpris de voir ici la quarte diſſonnante ſans être préparée; elle ne peut jamais l'être dans le cas préſent, & nous en avons dit la raiſon dans le cours de cet article. Bien plus; aucune des diſſonnances dont cet accord eſt compoſé, ne peut non plus y être préparée.

ARTICLE III.

Des diſſonnances ſuperflues occaſionnées par la ſuppoſition

Dans le cas où la tonique ſuppoſe la dominante tonique à la quinte au-deſſous, la tierce majeure de celle-ci forme une ſeptième ſuperflue au-deſſus de l'autre. Et, lorſque la médiante d'un ton mineur ſuppoſe la dominante tonique du même ton mineur, à la tierce au-deſſous, la note ſenſible qui fait toujours la tierce majeure de la dominante tonique, forme au-deſſus de

la médiante, une quinte ſuperflue.

De-là on doit conclure que c'eſt toujours avec la quarte diſſonnante, au-deſſus de la tonique par ſuppoſition, que ſe rencontre la ſeptième ſuperflue; de même, que c'eſt toujours avec la neuvième, par ſuppoſition au-deſſus de la médiante d'un ton mineur, que ſe rencontre la quinte ſuperflue.

Il eſt d'uſage d'employer des chifres différens de ceux dont nous nous ſommes ſervi à la lettre *P* du premier exemple, & à la lettre *I* du ſecond. Nous en avons dit la raiſon dans le cours des obſervations du premier exemple. On pourra conſulter encore l'article V du chapitre III, pour ſe mettre au fait du chifre convenable à ces deux notes de la baſſe continue.

Or, ces diſſonnances ſuperflues formées par la note ſenſible, doiveut par conſéquent ſe ſauver en montant diatoniquement, quoiqu'elles puiſſent, comme ailleurs, monter à la médiante; ſur-tout lorſque la baſſe continue, ou une autre partie, fait entendre la tonique.

On peut rompre la cadence d'un ton mineur, pour paſſer dans celui de ſa ſous-dominante, à la faveur de la quinte ſuperflue, & par le moyen du chromatique.

Pour lors, la tonique de ce ton mineur, qui doit naturellement terminer la cadence parfaite de ſon ton dans la baſſe fondamentale, devient ſur le champ dominante tonique du nouveau ton. Voyez *exemple* 12, *pl.* 32.

Obſervations ſur cet exemple.

La dominante tonique *B* de la baſſe fondamentale, peut être ſuppoſée à la quinte au-deſſous, dans la baſſe continue, puiſque cette dominante tonique eſt précédée & ſuivie de ſa tonique à *A* & à *C*. La note ſenſible *B* du ſujet, forme au-deſſus de la note par ſuppoſition de la baſſe continue, une ſeptième ſuperflue qui ſe ſauve à *C*, ſelon ſa marche naturelle.

La note *D* de la baſſe fondamentale, ayant terminé le repos paſſager dans le ton où elle étoit auparavant dominante tonique, devient tonique ſous *E*, en recevant la tierce mineure. La baſſe continue arrive diatoniquement au repos *D*, non ſeulement parce que le repos eſt paſſager, mais parce qu'on doit toujours en uſer ainſi dans une imitation de la cadence parfaite que termine la dominante tonique : car la cadence parfaite eſt effectivement imitée à *D*, puiſque

puiſque la dominante qui précéde la dominante tonique dans la baſſe fondamentale, porte la tierce mineure.

La note *G* qui termine le ton de *mi*; dans la baſſe fondamentale, devient ſur le champ dominante tonique du nouveau ton. Dès-lors le chromatique exiſte entre cette dominante & celle qui la précéde à *F*; puiſque la tierce majeure de celle-ci deſcend chromatiquement ſur la ſeptième de la dominante *G*, & c'eſt-là le cas où l'on peut rompre la cadence dans la baſſe continue, en faiſant monter diatoniquement la dominante tonique *F* ſur la médiante *G* du nouveau ton; laquelle médiante ſuppoſe la dominante tonique à la tierce au-deſſous de la baſſe fondamentale, & dont la note ſenſible du ſujet forme la quinte ſuperflue bien ſauvée à *H*.

Repréſentons-nous le ton dans lequel on va rompre la cadence, par le moyen de la ſuppoſition, & nous verrons que la dominante tonique *F* eſt effectivement la ſus-tonique du ton où l'on entre; & ſelon cette idée, ce ſera la ſus-tonique fondamentale qui montera diatoniquement à la médiante.

La même ſuppoſition ſe voit encore à *K*, avec cette différence, qu'il n'y a ni

cadence rompue, ni changement de ton, ni chromatique. C'eſt la ſus-tonique *I* de la baſſe continue qui monte diatoniquement à la médiante du ton qui exiſte dans la phraſe, laquelle ſuppoſe, comme auparavant, la dominante tonique de la baſſe fondamentale; & la note ſenſible *K* du ſujet, forme encore ici la quinte ſuperflue au-deſſus de cette médiante.

Cette quinte ſuperflue n'eſt pas ſauvée rigoureuſement; mais la baſſe continue y ſupplée, en donnant la note qui devoit ſuivre naturellement la ſenſible. D'ailleurs, cette note ſenſible monte à la médiante *L*, ſelon la règle donnée dans la ſeconde partie.

Il y a plus encore; cette même médiante ſauve deux diſſonnances différentes en même tems; l'une majeure, l'autre mineure : car la ſeptième de la dominante tonique *K* de la baſſe fondamentale, eſt ſous-entendue avec la quinte ſuperflue du ſujet, & ſe ſauve ſur cette même médiante. Ainſi, quelle que ſoit la diſſonnance dans le ſujet, la ſucceſſion de la baſſe fondamentale, & celle de la baſſe continue, ſont toujours les mêmes dans la ſuppoſition.

ARTICLE IV.

Les dissonnances mineures & superflues au-dessus des notes, par supposition de la basse continue, peuvent être sous-entendues dans le sujet.

De quelque façon que le chant soit tourné, il suffit que la basse fondamentale qu'on aura imaginée au-dessous de ce chant, soit pareille à celle des suppositions des articles précédens, pour qu'on puisse les sous-entendre, & les pratiquer.

Si, par exemple, la dominante tonique de la basse fondamentale est immédiatement précédée & suivie de sa tonique, voilà le cas de la supposer dans la basse continue, à la quinte au-dessous; & voilà le cas où la quarte dissonnante & la septième superflue subsistent dans le fonds d'harmonie, sans que ni l'une ni l'autre paroisse dans le sujet.

Si d'un autre côté, la tonique descend de tierce dans la basse fondamentale sur la sus-dominante, réputée pour lors dominante, voilà le cas de la supposer dans la basse continue, par la sous-dominante, à la tierce au-dessous, ou par la sus-tonique à

la quinte au-deſſous; & voilà le cas où la neuvième ſubſiſte dans le fonds d'harmonie, au-deſſus de la ſous-dominante, & où la quarte diſſonnante ſubſiſte au-deſſus de la ſus-tonique, pendant que le ſujet ne formera que des conſonnances au-deſſus des notes par ſuppoſition de la baſſe continue.

Si, d'un autre côté encore, la dominante tonique eſt précédée de la ſienne dans la baſſe fondamentale, c'eſt-là le cas de la ſuppoſer dans la baſſe continue par la médiante à la tierce au-deſſous; & c'eſt là le cas auſſi où la neuvième ſubſiſte dans le fonds d'harmonie au-deſſus de cette médiante, & où la quinte ſuperflue ſubſiſtera de plus, ſi c'eſt la médiante d'un ton mineur.

Dans tous ces cas, les diſſonnances qui doivent être préparées & ſauvées, le ſeront naturellement, ſans qu'on doive s'en mettre en peine. Il faut cependant obſerver que, dans tous les cas propoſés, la ſuppoſition ne doit être pratiquée que ſur le tems fort. Il faut qu'elle ſoit amenée généralement par un chant agréable & diatonique, excepté le cas où la tonique peut monter de quarte ſur la ſous-dominante; ce qui n'eſt pas à négliger. Il faut d'ailleurs n'employer la quarte diſſonnante qu'au début d'une pièce de muſique, ou après le

ſens fini d'une phraſe ; quoi qu'on puiſſe transgreſſer cette règle à l'égard de la ſus-tonique qui ſuppoſe la ſus-dominante fondamentale ; mais rarement. On le peut auſſi, dans ce qu'on appelle point d'orgue, & dont nous donnerons l'idée néceſſaire dans le traité de la baſſe continue. Il faut enfin n'employer ces ſuppoſitions qu'avec beaucoup de goût, d'eſprit & de diſcernement; ne les point rendre trop fréquentes, & attendre qu'elles ſe préſentent naturellement plutôt que de les chercher.

Une obſervation encore plus eſſentielle eſt, que les conſonnances de l'accord fondamental forment des diſſonnances au-deſſus de la note par ſuppoſition de la baſſe continue ; comme par exemple, la quinte de la note fondamentale, qui forme la ſeptième de la note de la baſſe continue, qui la ſuppoſe à la tierce au-deſſous ; & comme la tierce & la quinte de cette même note fondamentale, qui forment la ſeptième & la neuvième de la note de la baſſe continue, qui la ſuppoſe à la quinte au-deſſous. Or, quoique ces diſſonnances ne ſoient telles que relativement à la ſuppoſition, on ne doit pas y avoir moins d'égard que ſi elles naiſſoient du fond d'harmonie. Ainſi, partout où la ſeptième de la baſſe fondamen-

tale doit être préparée par une ſyncope ; celles-ci doivent l'être également de même, & de plus ſauvées régulièrement. Et, ſi elles ſe préſentoient d'une autre façon dans le ſujet, il faudroit abſolument s'y déſiſter de la ſuppoſition. Voyez *exemple* 13, *pl.* 33.

Obſervations ſur cet exemple.

La ſucceſſion fondamentale d'*A* à *B*, ſuffit pour former la ſuppoſition de la baſſe continue ſous *B*, ſans que le ſujet y fourniſſe aucune diſſonnance.

La ſucceſſion fondamentale encore, de *C* à *D*, où la dominante tonique eſt précédée de la ſienne, ſuffit de même pour ſuppoſer cette dominante tonique à la tierce au-deſſous, dans la baſſe continue, quoique le ſujet n'y forme aucune diſſonnance.

Voyant la dominante tonique *F* de la baſſe fondamentale, précédée & ſuivie de ſa tonique à *E* & à *G*, il eſt libre de la ſuppoſer dans la baſſe continue par ſa quinte au-deſſous ; & quoique le ſujet forme ici une diſſonnance avec la baſſe continue, remarquons qu'elle ne peut y être préparée dans le cas préſent, parce que la dominante tonique de la baſſe fonda-

mentale se trouve immédiatement précédée de sa tonique, mais elle est bien sauvée. Remarquons encore, que cette supposition n'a lieu qu'après un repos sensible.

La basse fondamentale sous *H* & *I*, paroît se présenter plus naturellement selon les guidons, que selon les notes employées. Sur-tout si on se souvient, que dans le cas où il y a de l'arbitraire entre la tonique & sa dominante sur le tems fort, c'est la première qui doit l'emporter. Cependant si on veut avoir égard au chant de la basse continue & à la variété; les notes doivent être préférées aux guidons, d'autant plus qu'elles fournissent une succession diatonique à la basse continue, qui suppose à *I*, la dominante tonique à la tierce au-dessous.

Les deux octaves *K*, *L*, permises par le repos final terminé à *K*, dont la phrase n'a aucune liaison avec celle qui commence à *L*. Ici la tonique dans la basse fondamentale descend de tierce sur la sus-dominante d'*L* à *M*, & la basse continue peut supposer cette dominante à la tierce ou à la quinte au-dessous. Le choix dépend uniquement du chant le plus agréable qui en naîtra pour la basse continue. La quinte au-dessous doit donc l'emporter, puis-

qu'elle fournit au chant diatonique jusqu'à la dominante tonique qui annonce le repos final.

En concluant pour la quinte, il est nécessaire de remarquer, que le sujet forme la septième de la basse continue à *M*. Cette septième n'en est cependant pas une relativement au fond d'harmonie, c'est une consonnance qui ne devient dissonnance qu'à l'égard de la supposition. Or si cette septième n'étoit pas préparée à *L* par une syncope, & sauvée ensuite à *P*, il auroit fallu se desister d'une pareille supposition, & y préférer celle du début de cet exemple, ou les abandonner toutes les deux.

Cette septième *M* du sujet, aulieu de se conserver sous *N* comme elle auroit dû, passe à une autre note de l'harmonie fondamentale, selon la regle donnée ailleurs à l'égard de la septième qui ne se sauve pas immédiatement. Cependant puisque cette septième *M* n'en est pas une quant au fond, cette regle ne peut lui être appliquée qu'accidentellement.

A l'égard de la supposition qui se fait à *P*, elle n'auroit rien valu, si le sujet eut passé à la septième marquée d'un guidon, sans être préparée par une syncope.

ARTICLE V.

Dans tous les cas où l'on ſuppoſe la dominante tonique des tons mineurs, la note ſenſible fondamentale peut lui être ſubſtituée.

On doit ſçavoir à préſent, que la note ſenſible d'un ton mineur, peut être ſubſtituée à la dominante tonique de ce même ton mineur, dans la baſſe fondamentale; pourvu que le ſujet n'occupe pas l'octave de cette dominante tonique, & que s'il en occupe la ſus-dominante, cette ſubſtitution y eſt pour lors forcée.

Ainſi lorſqu'on a deſſein de ſuppoſer cette dominante tonique, ſoit à la tierce, ſoit à la quinte au-deſſous, on peut imaginer que la note ſenſible occupe ſa place dans la baſſe fondamentale, & agir en conſéquence.

Si la note ſenſible eſt réellement dans la baſſe fondamentale, & qu'on ait deſſein de former un accord de ſuppoſition au-deſſus de cette note ſenſible, il faut imaginer pour lors, que la dominante tonique occupe ſa place dans la baſſe fondamentale, & agir conſéquemment; parce

que la ſuppoſition ne ſe fait jamais dans le cas préſent, que relativement à la dominante tonique. Le chifre qui réſulte de cette ſuppoſition dans la baſſe continue, fait aiſément connoître laquelle des deux notes fondamentales on a voulu ſuppoſer.

Tout ceci peut s'imaginer effectivement, toutes les fois que le ſujet donne des notes communes à ces deux accords, & hors les cas cités ci-deſſus, & les reſerves indiquées dans l'article précédent, on a la liberté de faire ce qu'on veut. Voyez *exemple 14. pl. 34.*

Obſervations ſur cet exemple.

En employant la ſus-dominante *A* du ſujet, comme ſeptième diminuée de la note ſenſible de la baſſe fondamentale, cela n'empêche pas la ſuppoſition de la baſſe continue, à la quinte au-deſſous de la dominante tonique, repréſentée par la note ſenſible.

En ſuivant le guidon de la baſſe fondamentale ſous *A*, la ſuppoſition ne peut plus y avoir lieu.

La note *B* du ſujet étant commune aux deux accords en queſtion, on eſt libre d'y

choiſir la note fondamentale que l'on veut.

La ſyncope *C*, *D*, du ſujet, exige à *D* la note ſenſible pour baſſe fondamentale, & ſi on veut y pratiquer la ſuppoſition dans la baſſe continue, on imagine que la dominante tonique occupe la place de la note ſenſible; laquelle dominante tonique étant précédée de la ſienne à *C*, ne peut être ſuppoſée qu'à la tierce au-deſſous par la médiante, à laquelle la baſſe continue monte diatoniquement, & dont le chifre fait diſtinguer aiſément la note ſenſible pour baſſe fondamentale.

La dominante tonique *F*, précédée & ſuivie de ſa tonique *E*, *G*, autoriſe la ſuppoſition à la quinte au-deſſous de la dominante tonique, & comme le ſujet n'occupe que des notes communes aux accords de la dominante tonique & de la note ſenſible, on choiſit celle que l'on veut pour baſſe fondamentale, en obſervant de chifrer la baſſe continue relativement à la note fondamentale que l'on aura choiſie.

La ſuppoſition *H*, ainſi que celle de la meſure 6 & de la meſure 14, eſt relative au premier article de ce chapitre.

Pour peu que les intervalles qui forment les notes des accords fondamentaux

au-deſſus de la baſſe continue, ſoient familiers, on y reconnoîtra aiſément que, par-tout où la note ſenſible eſt ſubſtituée à la dominante tonique, comme à *A*, *B*, *D*, la ſixte mineure tient lieu de la quinte au-deſſus de la tonique de la baſſe continue, & que la quarte tient lieu de la tierce au-deſſus de la médiante *D*.

CHAPITRE VII.

De la ſuſpenſion.

LA ſuſpenſion conſiſte, dans le retardement de la note qu'on auroit dû entendre naturellement au-deſſus d'une certaine note fondamentale, dans une ſucceſſion par quinte.

L'origine de la ſuſpenſion eſt ſouvent la même que celle de la ſuppoſition; mais dans la pratique, il vaut mieux s'attacher à la conſonnance qui la ſauve (& qui eſt juſtement celle qu'on auroit dû entendre d'abord,) qu'à la ſuſpenſion même, qu'il ne faut conſidérer pour lors, que comme note de goût.

Cette note de goût, n'eſt jamais que

quarte diſſonnante, ou neuvième. La quarte ſuſpend la tierce, & la neuvième ſuſpend l'octave. Quelques artiſtes donnent l'épithete de petite onzième à la première, & de petite neuvième à la dernière.

Ces diſſonnances qui doivent toujours être préparées dans le ſujet, ſe ſauvent naturellement ſur les conſonnances qu'elles ſuſpendent.

C'eſt pourquoi, il ne faut avoir égard qu'à ces conſonnances dans les ſuſpenſions, préférablement aux diſſonnances, que dans ce cas il faut compter pour rien.

ARTICLE I.

De la quarte diſſonnante, ſuſpendant la tierce.

Si la quarte diſſonnante ſuſpend la tierce, ſon accord n'eſt donc autre que le parfait, où la quarte eſt introduite aulieu de la tierce. Par conſéquent, il eſt toujours compoſé de l'octave de la note de la baſſe où on le pratique, de la quinte & de la quarte; laquelle doit être ſuivie de la tierce qui rend à cet accord ſa conſtruction naturelle.

Ainſi ſur quelque note de la baſſe que

se forme la suspension, imaginons qu'elle doit porter l'accord parfait, & que l'intervalle par suspension qui y est introduit, ne fait que retarder la consonnance qui doit suivre immédiatement.

ARTICLE II.

De la sixte & de la quarte, suspendant la quinte & la tierce.

La sixte ne doit être mise au rang des suspensions, que lorsque la médiante dans le sujet, oblige de faire syncoper la toniqne dans la basse fondamentale.

Alors cette tonique, aulieu de syncoper dans la basse continue, monte de quinte sur la dominante tonique, dont l'accord est pour lors le même que celui que portoit la tonique qui la précéde.

Cet accord forme au-dessus de la dominante tonique, l'octave, la quarte & la sixte. Celle-ci y suspend la quinte, & la quarte y suspend la tierce, lesquelles devant paroître immédiatement après, rendent à cette dominante son accord parfait, tel qu'il devoit être d'abord, & auquel se joint la septième, si cette dominante est suivie de la tonique.

ARTICLE III.

De la marche fondamentale, & de celle de la baſſe continue dans les cas de ſuſpenſion.

Dans tous les cas de ſuſpenſion, la baſſe fondamentale, ou ſyncope, ou monte de ſeconde de la tonique à la ſus-tonique. Mais ſi on y conſidére la ſuſpenſion comme note de goût, il ſe trouvera que la baſſe fondamentale monte de quarte ou de quinte. Car à dire vrai, la ſuſpenſion n'a point de baſſe fondamentale; & ſi on lui en donne une, ce n'eſt que pour voir le plus ſouvent, qu'elle tire ſon origine de la ſuppoſition. Or comme cette connoiſſance ne ſert de rien dans la pratique, il vaut mieux en reconnoiſſant la note de ſuſpenſion, la compter pour rien, & lui donner pour baſſe fondamentale celle que doit avoir la conſonnance ſuſpendue.

La marche de la baſſe continue, ſera la même que la fondamentale, dans le cas dont il s'agit. Excepté qu'on peut lui choiſir la note que l'on veut dans l'accord qui précéde la note où elle montera de

quarte ou de quinte, laquelle recevra de ſuite, la ſuſpenſion & la conſonnance ſuſpendue.

Il vaut mieux monter à la note de la baſſe continue qui reçoit la ſuſpenſion, que d'y deſcendre ; quoique le contraire puiſſe ſe pratiquer avec ſuccès.

Dans la marche en montant de quinte, on paſſe d'une tonique à une autre, & la deuxième peut devenir ſur le champ dominante & ſur tout dominante tonique.

Dans la marche en montant de quarte, on paſſe d'une dominante à une autre ; ou pour mieux dire, c'eſt généralement la ſuſtonique qui paſſe à la dominante tonique.

Ces ſuſpenſions peuvent ſe continuer pendant pluſieurs ſucceſſions pareilles, ſoit en montant toujours de quinte, où chaque note ſera cenſée tonique & jamais ſous-dominante ; ſoit en montant toujours de quarte, où chaque note ſera toujours dominante, mais bien plutôt dominante tonique. Pourvu néanmoins, qu'on n'excéde pas les bornes des tons relatifs.

Chacune de ces notes ſucceſſives recevra de ſuite, la ſuſpenſion & la conſonnance ſuſpendue, à laquelle on joindra la ſeptième ſi la note de la baſſe eſt dominante.

Dans

ARTICLE IV.

La suspension peut se sous-entendre de même que la supposition. Quels sont les chifres en usage à l'égard de la suspension.

Dans une marche fondamentale de quinte ou de quarte en montant, on peut toujours sous-entendre la suspension au-dessus de la note où l'on aura monté par un pareil intervalle, quoique le sujet ne la fournisse pas. Bien entendu que cela se pratiquera sur le tems fort, & que la consonnance supposée suspendue, ne se fera pas entendre en même tems dans le sujet : car ce qui suspend & ce qui est suspendu, ne doivent jamais être entendus ensemble.

A l'égard des chifres de la basse continue par-tout ce qui regarde la suspension, il faudra consulter les articles 6 & 7 du chapitre III de cette partie, dont l'essentiel se réduit à sçavoir que, dans la suspension de quarte on chifre 4 & 3 ensuite. Si la sixte est jointe à la quarte, on chifre $\frac{6}{4}$ & $\frac{5}{3}$ ensuite. Si c'est une suspension de neuvième, on chifre 9 & 8 ensuite.

On verra pour lors si le sujet répond au

chifre, & s'il eſt poſſible d'y ſous-entendre la ſuſpenſion & la conſonnance ſuſpendue.

Comme la valeur de la ſuſpenſion peut l'emporter ſur la valeur de la conſonnance ſuſpendue, il ſuffit de trouver un moment où la conſonnance qui doit la ſuivre, puiſſe avoir lieu au-deſſus de la même note de la baſſe continue, pour qu'il ſoit libre de l'y ſous-entendre.

ARTICLE V.

De la quarte & de la ſixte, par ſuſpènſion, au-deſſus de la dominante tonique.

La note fondamentale où ſe pratique le plus fréquemment la ſuſpenſion de la quarte, eſt la dominante tonique; ſur-tout dans le moment, où elle va annoncer une cadence parfaite. Mais cette ſuſpenſion ne peut lui convenir, qu'autant qu'elle eſt immédiatement précédée de ſa tonique, ou de ſa dominante qui eſt la ſus-tonique parce qu'autrement la quarte n'y ſeroit pas préparée.

On peut joindre à la quarte, la ſixte par ſuſpenſion, pourvu que le ſujet ne donne pas en même tems la quinte, que cette ſixte ſuſpend.

Par tout où la basse fondamentale est forcée de syncoper, c'est un cas de suspension nécessaire, si elle n'y est pas forcée. Elle y est simplement possible, si le sujet ne fournit pas dans le tems fort, la consonnance suspendue.

L'octave de la tonique, ou la septième de la sus-tonique, préparent toujours la quarte par suspension au-dessus de la dominante tonique, & c'est toujours la médiante dans le sujet, qui forme la sixte par suspension.

Le seul cas que l'on puisse excepter au sujet de la syncope fondamentale, est celui où la tonique peut passer à la sus-tonique dans un tems fort, & à laquelle on peut presque toujours substituer la dominante tonique. Et c'est là le cas aussi, où la suspension a plus de rapport à la supposition.

Dans ce dernier cas, la tierce & la quinte de cette sus-tonique excluent la suspension en question. Son octave & sa septième au contraire, engagent à l'employer. Si le sujet occupe l'octave, on ne peut sous-entendre que la quarte au-dessus de la dominante tonique, parce que l'octave de la sus-tonique fait en même tems la quinte de la dominante to-

nique. Mais s'il en occupe la ſeptième qui fait la quarte de cette même dominante tonique, la ſixte de celle-ci, peut y être ſous-entendue, ou non; le tout au gré du compoſiteur.

Dans tous les cas où la ſeptième de la ſus-tonique ſyncope dans le ſujet, la deuxième valeur de cette ſyncope peut former la quarte de la dominante tonique; bien plus, elle le doit, ſi celle-ci annonce immédiatement après une cadence parfaite. Voyez *exemple 15, pl. 35*, où la baſſe fondamentale occupera les mêmes notes que la baſſe continue, dans tous les cas de ſuſpenſion. Cependant pour ne rien laiſſer à deſirer, on a marqué par des guidons, les notes fondamentales telles qu'on les auroit imaginées s'il n'eut été queſtion de ſuſpenſion.

Obſervations ſur cet exemple.

La ſyncope *A*, du ſujet, exige la ſus-tonique pour baſſe fondamentale, ſinon la tonique y ſyncope; voyez les guidons. Voilà donc le cas de la ſuſpenſion de la quarte, en ſubſtituant la dominante tonique à la ſus-tonique marquée d'un guidon; d'autant plus que cette dominante

tonique, après avoir reçu la quarte à *A*, annonce immédiatement une cadence à *B*, où ſe ſauve cette quarte.

On peut ſous-entendre la ſixte avec la quarte à *A*, puiſque le ſujet y occupe la ſeptième de la ſus-tonique, ou l'octave de la tonique. Si on y ſous-entend la ſixte, la tonique en ſera pour lors la baſſe fondamentale; ſinon, ce ſera la ſus-tonique.

Même obſervation à *K*.

Dans tous les cas de ſuſpenſion, les dominantes fondamentales ſe dépouillent d'une partie de leur harmonie, & ne conſervent que leur ſeptième, pour ſe conformer à la ſuſpenſion de la baſſe continue. Ce qui marque la différence entre la ſuſpenſion & la ſuppoſition, où l'harmonie eſt toujours complette.

Voyant la dominante tonique à *D* annoncer une cadence parfaite, cela doit nous engager à ſous-entendre la ſuſpenſion immédiatement auparavant à *C*, où il eſt libre d'employer pour baſſe fondamentale ou la ſus-tonique ou la dominante tonique. Cette ſuſpenſion ſous-entendue, ne peut être que la quarte ſeule, puiſque le ſujet en donne la quinte. Ainſi la ſus-tonique en eſt la baſſe fondamentale ſelon le guidon. Il en eſt de même à *E*, *F*.

La ſuſpenſion de ſixte & quarte eſt forcée à *G*, puiſque la médiante qui ſyncope dans le ſujet, oblige la tonique de la baſſe fondamentale, de ſyncoper de ſon côté; quand même la dominante tonique n'annonceroit enſuite aucune cadence.

Quoique cette même médiante ne ſyncope point à *H*, elle n'oblige pas moins la tonique de la baſſe fondamentale d'y ſyncoper, par conſéquent la ſuſpenſion de ſixte & quarte y eſt également forcée.

Il ſeroit ridicule, & même contre le bon goût, de compoſer un chant parſemé d'autant de cadences parfaites dans le même ton, qu'il y en a ici. Mais s'il s'en trouve un peu trop, c'eſt pour mettre en abrégé ſous les yeux du lecteur, tous les cas poſſibles de la ſuſpenſion réelle ou ſous-entendue de la quarte ſeule, ou de la ſixte & quarte. D'ailleurs, on rompt celle qui ſe forme à *I*, comme étant la plus prochaine de la finale.

ARTICLE VI.

De la quarte, de la ſixte & quarte, & de la neuvième, par ſuſpenſion, au-deſſus d'une tonique.

DE'S qu'une tonique eſt précédée immédiatement de ſa dominante, on peut pratiquer indifféremment au-deſſus de cette tonique, la quarte ou la neuvième par ſuſpenſion. La quarte, comme on doit le ſçavoir à préſent, ſuſpend la tierce, & la neuvième ſuſpend l'octave, leſquelles doivent paroître enſuite.

Ces ſuſpenſions peuvent ſe pratiquer toutes les deux à la fois au-deſſus de la tonique; mais, dans ce cas, la dominante tonique y ſyncope, & forme au-deſſus de la tonique, l'accord complet de la quarte par ſuppoſition.

C'eſt le ſujet qui détermine l'arbitraire qui regne entre ces ſuſpenſions. S'il occupe la tierce de la tonique dans le tems fort, on ne peut y pratiquer que la neuvième. S'il en occupe l'octave, on ne peut y pratiquer que la quarte. Mais s'il occupe la quinte, on peut y pratiquer ou la quarte ſeule, ou la neuvième ſeule, ou toutes les deux enſemble.

La dominante tonique peut auſſi dans

ce cas, avant de paſſer à la tonique, recevoir ſa ſuſpenſion particuliere de quarte ſeule, ou de ſixte & quarte; le tout au gré du Compoſiteur, & ſelon que le ſujet en décide.

C'eſt ſouvent pour détruire l'effet d'un repos ſenſible, qu'on pratique ces ſortes de ſuſpenſions ſur la tonique. Quelquefois auſſi, elles y ſont forcées, ſur-tout celle de la neuvième. Nous aurons lieu d'en parler par la ſuite.

La quarte par ſuſpenſion, peut ſe pratiquer encore ſur la tonique précédée de ſa ſous-dominante, mais il faut que celle-ci puiſſe y être cenſée tonique; car jamais dans ce cas, elle ne peut y porter ſa ſixte ajoutée. La raiſon en eſt toute ſimple: parce que la ſixte majeure devant monter diatoniquement à la médiante, détruiroit l'effet de la ſuſpenſion de la quarte qui doit y deſcendre.

Dans ce dernier cas, la tonique peut recevoir la ſixte par ſuſpenſion jointe à la quarte. Au lieu que la quarte ſeule lui convient mieux lorſqu'elle eſt précédée de ſa dominante.

Toutes ces ſuſpenſions peuvent ſe ſous-entendre de la même façon qu'on a déjà ſpécifié pour celle de la quarte.

On doit s'appercevoir à présent, que dans tous les cas de suspension, soit sur la tonique, soit sur la dominante tonique, la basse continue y monte fondamentalement de quinte ou de quarte. On doit sçavoir aussi que la dominante tonique, peut être rendue tonique, lorsque sa tonique y monte de quinte, & qu'en cette qualité, elle peut recevoir les suspensions attribuées à la tonique, ou à la dominante tonique, selon le caractere qu'on veut lui imprimer. Ainsi tout ce qu'il y a de nouveau dans cet article, ne concerne que la tonique précédée de sa dominante, où toutes les suspensions peuvent se pratiquer au gré du Compositeur. Voyez *exemple* 16, *pl.* 35.

Observations sur cet exemple.

La note *A* du sujet, forme la quarte par suspension au-dessus de la dominante tonique, sauvée à *B*.

La note *C* du même sujet, forme la neuvième par suspension au-dessus de la tonique, sauvée par l'octave à *D*.

Si on vouloit former une septième de la note *C* du sujet, la basse fondamentale y descendroit de tierce & occasionneroit

une cadence interrompue, ou ſon imitation.

Cela ſeroit fort mal imaginé; parce que non ſeulement on s'éloigneroit mal à propos du ton principal, mais encore, il n'y auroit pas moyen de donner à la baſſe fondamentale la ſucceſſion légitime en conſéquence de la ſyncope *E*, pour rentrer dans le ton principal, ou dans celui de ſa dominante comme l'indique le ſujet. Ainſi, ou il faut employer la note *C* du ſujet ſimplement comme neuvième, ou bien y pratiquer l'accord parfait de la quarte par ſuppoſition, comme l'indique le guidon de la baſſe fondamentale ſous *C*.

On voit par le moyen de la baſſe fondamentale, que la neuvième à *E* & à *G*, tire ſon origine de la ſuppoſition, de ſorte que l'harmonie y eſt pour lors complette. Mais la neuvième n'y eſt pas moins ſauvée de l'octave.

La neuvième par ſuſpenſion eſt ſous-entendue à *F*, & on ne peut pas y ſous-entendre la quarte, puiſque le ſujet en donne la tierce.

La ſuſpenſion de neuvième eſt encore ſous-entendue à *H*. Elle y eſt ſi précipitée, qu'on eſt obligé de partager la note de la baſſe en deux valeurs, pour qu'elle

puiſſe y être ſauvée de l'octave. Une pareille ſuſpenſion, ſe fait le plus ſouvent dans une partie ſans en faire mention dans le chifre.

On ſous-entend la quarte par ſuſpenſion à *I.* La neuvième ne peut y être ſous-entendue, puiſque le ſujet donne l'octave de la baſſe.

On doit juger par le moyen de la baſſe fondamentale, que la note *K* de la baſſe continue, eſt de goût. Si on vouloit la faire dépendre de l'harmonie, il faudroit pour lors que la baſſe fondamentale montât de quinte ſur une tonique le plus ſouvent inutile.

Le dièze *L* eſt reconnu d'abord pour note ſenſible du ton mineur de *ſol*, en conſéquence du ton mineur de *re* qui le précéde & le ſuit. Mais en imaginant ce ton de *ſol* majeur, le dièze *L* ſera traité comme ſus-tonique de ſon ton mineur relatif. Ainſi après avoir terminé le repos ſur la dominante tonique de *re* avant *L*, cette même dominante devient tonique en recevant la tierce mineure, & ſucceſſivement ſous-dominante de *mi* ſous *L.*

La tonique *mi* n'eſt pas plutôt arrivée à *M*, qu'elle devient ſus-tonique de *re*, en recevant ſurtout la fauſſe quinte qui

marque le bémol par lequel le ton de *re* ſe diſtingue.

Il eſt libre d'employer la quarte ſeule par ſuſpenſion à *N*, au-deſſus de la tonique, ou d'y pratiquer l'accord complet de la quarte par ſuppoſition, dans lequel entre la note ſenſible, & qui ſe chifre d'un *7.

La dominante tonique ſous *P*, cenſée tonique, reçoit la quarte par ſuſpenſion ſous-entendue. La tonique qui la précéde & qui y monte de quinte, eſt priſe dans ce moment, pour ſous-dominante de ſa dominante cenſée tonique, à la faveur de cette marche. C'eſt de la ſorte que, toute tonique ou cenſée telle, peut recevoir cette quarte même avec la ſixte, quand le ſujet ne s'y oppoſe pas comme ici. Cette ſixte peut de même ſe ſous-entendre à *A* avec la quarte, & non ailleurs, parce que le ſujet donne par-tout la quinte. Mais à *Q* où le ſujet donne la ſixte par ſuſpenſion au-deſſus de la tonique, la quarte y eſt ſous-entendue de droit, parce que la ſixte n'eſt jamais ſeule, lorſqu'elle eſt employée par ſuſpenſion.

ARTICLE VII.

Moyens pour pratiquer la ſuſpenſion ſur des dominantes ſucceſſives. L'accord de la note ſenſible fondamentale prépare la ſuſpenſion de ſixte & quarte, formée ſur la tonique.

Dans une marche de pluſieurs dominantes ſucceſſives, on peut pratiquer ſur chacune d'elles, la quarte ou la neuvième par ſuſpenſion. L'accord de la neuvième peut toujours être complet au-deſſus d'une dominante, quoique par ſuſpenſion ; pourvu qu'il ne s'y agiſſe point de chromatique ; lequel ne peut ſupporter que la ſimple ſuſpenſion de quarte, de ſixte & quarte, ou de neuvième.

Dans tout autre cas que le chromatique, chaque dominante eſt cenſée tonique, excepté la première. Or comme le chromatique ne peut détruire ce que la nature a d'abord imprimé à la tonique, les ſuſpenſions qui lui ont été affectées dans l'article précédent, peuvent lui tomber toujours en partage, de quelque façon qu'on la déguiſe.

Par-tout où l'on peut employer la note

ſenſible d'un ton mineur, comme fondamentale, & ſpécialement lorſqu'elle eſt note ſenſible d'une dominante tonique, la ſuſpenſion de quarte, ou de ſixte & quarte, convient toujours à la tonique qui ſuit cette note ſenſible, pourvu que le ſujet n'ordonne pas le contraire.

Si la tonique qui ſuit cette note ſenſible, n'eſt pas la dominante tonique, elle peut la devenir à l'inſtant; & c'eſt-là le cas le plus convenable d'employer la ſuſpenſion en queſtion. Voyez *exemple* 17, *pl.* 36.

Obſervations ſur cet exemple.

On peut ſous-entendre la quarte par ſuſpenſion, au-deſſus des dominantes *A*, *B*; puiſque cette quarte ſe ſauve naturellement par la tierce de la dominante qui ſe répéte dans le tems foible. On ne peut y joindre la ſixte, parce que le ſujet y forme la quinte; & d'ailleurs cette ſixte ne peut y être préparée.

La quarte ſous-entendue à *B*, eſt un triton cauſé par la nature de la modulation : elle eſt par conſéquent très-dure, quoique poſſible dans le beſoin; cependant on fera toujours bien de l'éviter.

On ne peut ſous-entendre à *C*, *D*, que

la neuvième par ſuſpenſion, parce que le ſujet y forme la tierce. Ces accords de neuvième y ſont complets, de même que dans la ſuppoſition ; parce que la neuvième, en ſe ſauvant immédiatement après ſur l'octave, rend à chaque dominante ſon accord fondamental de ſeptième.

Les dominantes qui précédent & ſuivent celles qui portent des ſuſpenſions, n'en peuvent recevoir elles-mêmes, non ſeulement parce qu'elles n'occupent qu'un tems de la meſure, & que la ſuſpenſion y ſeroit trop précipitée, mais parce que l'eſprit du ſujet s'y oppoſe.

La note ſenſible *E* de la dominante tonique, eſt fondamentale. Sa ſeptième diminuée qui ſyncope à *F*, ne peut former que la ſixte par ſuſpenſion, au-deſſus de la dominante tonique. On peut auſſi ſubſtituer la tonique du ton principal à cette note ſenſible, & n'employer celle-ci qu'à *F*. Il y a plus encore : en employant la tonique à *E*, la deuxième valeur de la ſyncope *F* pourra recevoir une ſimple dominante qui montera de ſeconde à la dominante tonique, & formera une imitation de cadence rompue. Voyez les guidons.

Les ſuſpenſions *G*, *H*, ſont reconnues par les ſyncopes de la baſſe fondamentale,

ſelon les guidons. Le chromatique que l'on pratique en cet endroit, oblige la baſſe continue à monter de quinte à *G*, & de quarte à *H*, pour recevoir ces ſuſpenſions; en imaginant que la dominante tonique de la baſſe fondamentale, tient la place de ſa tierce dans la baſſe continue.

A *G*, on peut ſous-entendre la ſixte avec la quarte, puiſque la tonique qui précéde, la prépare, mais non pas l'accord complet de la quarte par ſuppoſition; au lieu qu'à *H*, on peut ſous-entendre cette harmonie complette, parce que la dominante tonique qui précéde, l'annonce & la rend par conſéquent poſſible. Cette harmonie ne doit ſe conſerver complette, que lorſque la note ſenſible en fait partie, & ſur-tout, ſi elle y eſt employée ailleurs que dans la baſſe continue.

Ainſi la note *H* de la baſſe continue, peut recevoir par ſuſpenſion, ou l'harmonie complette de la quarte, ou la quarte ſeule, ou même la ſixte & quarte.

On peut ſous-entendre la neuvième par ſuſpenſion, au-deſſus des notes *I*, *K*, de la baſſe continue, réputées toniques. On peut même y ajouter la ſeptième après cette ſuſpenſion, en les imaginant dominantes, ſelon que le ſujet l'exige.

La ſuppoſition *L* regarde l'article premier du chapitre IV.

Pour lier le ton d'*ut* (qui finit immédiatement avant *M*), à celui de *mi*, qui ſe déclare à *N*, on employe la tonique *la*, qui eſt relative à ces deux tons. On pourroit auſſi y employer la dominante marquée d'un guidon ſous *M*; mais de quelque façon qu'on s'y prenne, la ſuſpenſion ſera toujours forcée au-deſſus de la dominante tonique *N*.

Il eſt vrai qu'on pourroit continuer la tonique *ut* dans toute la meſure, pour la faire paſſer enſuite à une dominante, ſous la note *N* du ſujet, qui en formeroit la ſeptième. Mais la liaiſon marquée d'un demi-cercle au-deſſus des deux notes *N* du ſujet, indiquant un coulé dans le chant, doit faire regarder ce coulé comme note de goût, plutôt que comme note d'harmonie, pour peu qu'on ait l'oreille formée à ces ſortes de coulés.

L'harmonie de la quarte par ſuppoſition, peut être complette à *P*, puiſque la dominante tonique qui l'annonce, peut ſyncoper à *P*, ſelon le guidon de la baſſe fondamentale.

On ne peut ſous-entendre que la neuvième par ſuſpenſion à *Q*, parce que le ſujet

y occupe la tierce de la baſſe.

Sans la liaiſon au-deſſus des deux notes *S* du ſujet, qui doit faire prendre la première des deux pour un coulé, on pourroit employer la note ſenſible ſous la deuxième valeur de la ſyncope *R*, *S*, pour en faire la ſeptième diminuée; mais ce même coulé indiquant une ſuſpenſion, on employe la note ſenſible ſous *R*, pour paſſer à la tonique ſous *S*, laquelle reçoit la ſuſpenſion de ſixte & quarte indiquée par le ſujet.

En conſervant comme tonique les notes fondamentales, qui commencent les deux meſures *T*, *V*, les notes de la baſſe continue qui occupent le deuxième tems de chacune de ces meſures, ſeront des notes de goût. Mais, ſi on rend dominantes ces mêmes notes fondamentales dans leur deuxième valeur, celles dont il s'agit dans la baſſe continue, en formeront la ſeptième, & par conſéquent elles ſeront d'harmonie.

En donnant la ſeptième à la deuxième valeur des notes fondamentales en queſtion, il ſe formera une imitation de cadence parfaite à *T*, & une véritable cadence rompue à *V*.

Il eſt aiſé de connoître par la marche de la baſſe fondamentale, que les notes qui

commencent le premier & le deuxième tems de la meſure *X* dans le ſujet, ſont des notes de goût. Et ſi à *Y*, elles ſont toutes les deux d'harmonie, c'eſt le goût du chant de la baſſe continue qui l'ordonne ainſi.

A l'égard de la double ſuſpenſion qu'on a dû remarquer à *F*, nous en allons donner les éclairciſſemens néceſſaires dans l'article ſuivant.

ARTICLE VIII.

Par-tout où il ſe forme deux ſuſpenſions à la fois, on peut les ſauver l'une après l'autre. Ceci peut ſe pratiquer encore à l'égard de la ſuppoſition & de la ſeptième diminuée.

Dans tous les cas où la ſuſpenſion eſt double, comme lorſqu'on pratique la quarte & la ſixte enſemble, ou la quarte & la neuvième enſemble, on peut les ſauver l'une après l'autre, en gardant toujours la quarte pour la dernière.

Dans ce cas, il faut ſuppoſer la valeur de trois tems, au moins, à la note de la baſſe continue qui reçoit ces ſuſpenſions; parce qu'elle doit toujours ſe conſerver au-deſſous de la conſonnance qui les ſauve.

C'eſt ce que l'on a dû remarquer à la lettre *F* de l'exemple précédent, où la ſixte ſe ſauve d'abord ſur la quinte, pendant que la quarte reſte, & ſe ſauve enſuite ſur la tierce; tandis que la même note de la baſſe continue ſe conſerve juſqu'à la conſonnance qui ſauve toutes ces diſſonnances.

On peut agir de même dans tous les cas où ſe rencontrent deux diſſonnances à la fois, comme dans les accords de ſuppoſition, où d'un côté ſe rencontre la ſeptième & la neuvième, & de l'autre, la quarte diſſonnante de plus; ou encore, comme dans un accord de quinte ſuperflue, où entre la quarte.

A l'égard de la ſeptième diminuée, lorſque la note ſenſible qui la porte, eſt ſuivie de la dominante tonique, la ſeptième diminuée ſe ſauve d'abord ſeule ſur l'octave de la dominante tonique, & la fauſſe quinte de la note ſenſible reſte pour former la ſeptième de cette même dominante tonique. Ainſi, les deux diſſonnances ſe ſauvent l'une après l'autre.

Dans les accords de ſuppoſition, lorſqu'on veut ſauver, l'une après l'autre, les diſſonnances dont ils ſont formés, il faut toujours ſauver la plus haute la première; ſçavoir, la neuvième, quand elle en eſt

l'objet. A l'égard de la onzième ou quarte diſſonnante, où ſe rencontrent trois diſſonnances mineures, lorſque la note ſenſible en eſt exclue; il n'y a qu'à arranger par tierces l'accord fondamental, pour y faire deſcendre ſucceſſivement les notes les plus hautes; de ſorte que la quarte ſe ſauvera d'abord, enſuite la neuvième & enfin la ſeptième.

Si au contraire, la note ſenſible fait partie de ce dernier accord, ce ſera la neuvieme qui devra ſe ſauver d'abord, pour pratiquer dans ce moment le ſimple accord de quarte par ſuſpenſion. Et ſi on vouloit d'abord ſauver cette quarte, il faudroit retrancher la note ſenſible de cet accord, pour employer la neuvieme qui reſteroit, comme un ſimple accord de ſuſpenſion.

Par la même raiſon, on doit retrancher la note ſenſible de l'accord de la médiante d'un ton mineur, lorſque cette médiante ſuppoſe la dominante tonique, & qu'on veut y ſauver la neuvième & enſuite la ſeptième.

Remarquons bien que l'accord de quarte par ſuppoſition, tient beaucoup de la ſuſpenſion, en ce que la note de la baſſe continue ſur laquelle on le pratique, doit toujours reſter pour recevoir les conſonnan-

ces qui doivent ſuivre. Que ce ſoit la ſus-tonique ou la tonique, chacune de ces deux notes par ſuppoſition reſte, & devient fondamentale de l'accord où ſe ſauve la ſuppoſition.

Dès qu'on ſauve une diſſonnance à la fois, tout devient ſuſpenſion dans la ſuppoſition même, au-deſſus de la même note de la baſſe continue. Il n'y a que dans l'accord de neuvième par ſuppoſition, que la baſſe continue puiſſe changer, au moment que la neuvième s'y ſauve.

Si dans un accord de ſeptième ſuperflue, on ſauve d'abord la neuvième, la dominante tonique ſyncopera dans la baſſe fondamentale, tandis que la tonique dans la baſſe continue, portera ſimplement l'accord de quarte par ſuſpenſion.

Pour s'aſſurer de la ſucceſſion des diſſonnances, dont un accord par ſuppoſition eſt composé, & pour ne point s'y tromper, il faut s'imaginer que la baſſe fondamentale deſcend toujours de tierce d'une dominante à une autre juſqu'à la tonique, lorſque celle-ci doit ſe trouver à la fin, comme quand la note ſenſible s'eſt mêlée dans la ſuppoſition.

Au reſte, comme il faut le concours de pluſieurs parties enſemble, pour pratiquer

les ſuſpenſions & les ſuppoſitions conformément à ces dernières regles ; en compoſant à deux parties on ne pourra que les ſous-entendre, lorſque la note de la baſſe continue par ſuppoſition, reſtera aſſez long-temps pour les recevoir, & que celles du ſujet ne s'y oppoſeront pas. Voyez *exemple* 18, *pl.* 38.

Obſervations ſur cet exemple.

On peut ſous-entendre la ſixte par ſuſpenſion avec la quarte à *A* & à *S*. La note de la baſſe continue où ſe forme cette ſuſpenſion, ayant la valeur de deux temps, on ſauve d'abord la ſixte ſur la quinte, pendant que la quarte reſte avec cette même quinte & ſe ſauve enſuite ſur la tierce à *B* & à *T*. En ſuivant cette double ſuſpenſion à *A*, la baſſe fondamentale y ſyncope d'abord & monte enſuite à la ſus-tonique, qui ſert de baſſe fondamentale à l'accord de la quarte par ſuſpenſion. Voyez les guidons de la baſſe fondamentale à l'endroit cité.

La ſuppoſition de la quarte diſſonnante à *C* eſt ſous-entendue. La note du ſujet ayant la valeur de deux tems, fournit le moyen de ſauver ces diſſonnances l'une

après l'autre. D'abord la quarte se sauve par la tierce à *D*, tandis que la neuvième reste encore & se sauve ensuite sur l'octave à *E*, où la note de la basse continue devient fondamentale, & dont la septième qui fait partie de son accord, se sauve à son tour à *F*.

Si la note du sujet & celle de la basse continue qui y répond, n'eussent pas eu la valeur de deux tems, il n'auroit pas fallu songer à cette succession. On voit donc ici la nécessité de la marche fondamentale par tierce en descendant, sans qu'il s'y agisse ni de changement de ton, ni de cadence interrompue, mais simplement de suspension volontaires dictées par le goût.

Au reste, la supposition à *C* n'a été imaginée que pour le goût du chant de la basse continue, qui par ce moyen monte toujours diatoniquement jusqu'à *G*, où s'annonce la cadence parfaite, & oppose sa marche à celle du sujet.

Tout accord de supposition où entre la note sensible, ne peut souffrir aucun entrelacement de nouvelles suspensions. Ainsi la quinte superflue à *F*, & la neuvième à *P*, doivent être sauvées suivant les regles données aux articles où l'on a fait

mention de ces accords au chapitre IV.

On ne peut ſous-entendre que la quarte ſeule par ſuſpenſion à *G* & à *K*, puiſque le ſujet y donne la quinte de la baſſe continue. Et à *Q* on ne peut en ſous-entendre aucune, le ſujet formant la tierce de cette même baſſe continue.

On voit à *H* la ſeptième diminuée ſe ſauver ſeule à *I*, pendant que la fauſſe quinte reſte pour ſe ſauver enſuite ſur la première note de la meſure ſuivante.

Dans l'accord de neuvième par ſuppoſition à *L*, on voit la même choſe qu'on a vu à *C*. Ici la neuvième ſe ſauve d'abord ſur l'octave, pendant que la ſeptième reſte à *M* & ſe ſauve enſuite à *N*. C'eſt encore le goût du chant qui en décide, & la marche par tierce en deſcendant de la baſſe fondamentale qui en prouve la poſſibilité.

Remarquons le double emploi qui regne dans la baſſe fondamentale, entre la ſous-dominante & la ſus-tonique marquée d'un guidon à *R*, conſéquemment à la marche fondamentale la plus légitime avec ce qui précéde.

On ſubſtitue la note ſenſible à la dominante tonique à *V*, puiſque le ſujet l'exige, & on la ſuppoſe dans la baſſe continue par la tonique. Dès-lors la ſixte mi-

neure ſe trouve jointe à la ſeptième ſuperflue au-deſſus de cette tonique. Cette ſixte ſe ſauve d'abord à *X*, où la dominante de la baſſe fondamentale prend la place de la note ſenſible, & où le reſte de l'accord ſubſiſte au-deſſus de cette dominante tonique. En ſauvant ces diſſonnances l'une après l'autre, on ſe conforme à ce qu'exige la ſyncope *Y*. Celle qui ſe forme à *Z* & exige de nouveau la ſeptième ſuperflue avec un pareil changement. Or, pour varier cette harmonie trop monotone, au lieu de conſerver le même accord de part & d'autre comme cela ſe pourroit, on pratique le ſimple accord de quarte par ſuſpenſion à *Y*, & celui de ſimple neuvième à *&c*.

Remarquons bien que, lorſqu'on veut pratiquer l'accord de neuvième par ſuſpenſion, après celui de ſeptième ſuperflue ſur la même tonique, il faut retrancher la note ſenſible de ce dernier accord, & le chiffrer de $\frac{9}{4}$ pour prévenir la ſuſpenſion qui le ſuit, & éviter la mépriſe. Par ce moyen, la neuvième eſt ſauvée ſeule à *Y*, & la quarte ſeule à *&c*.

ARTICLE IX.

Des cas où la ſuſpenſion peut être ſauvée ſur une nouvelle note fondamentale.

La quarte & la neuvième par ſuſpenſion, peuvent être ſauvées ſur une note fondamentale différente de celle qui aura reçu ces ſuſpenſions.

On ſuppoſe que la note fondamentale qui aura reçu la quarte par ſuſpenſion, eſt une dominante cenſée tonique, laquelle au lieu de reſter pour recevoir la tierce qui doit ſauver cette quarte, deſcend de tierce ſur une dominante tonique, & cette tierce qui ſauve la quarte forme la quinte de la dominante tonique en queſtion.

La baſſe continue peut ſuivre la même route, ou monter chromatiquement ſur la note ſenſible de cette dominante tonique. Cette derniere route eſt celle qui lui convient le mieux; ſurtout lorſque la quarte n'eſt point ſous-entendue dans le ſujet.

Dans le cas de la ſuſpenſion de la neuvième, comme elle ne doit ſe pratiquer que ſur la tonique, la note fondamentale qui aura reçu cette ſuſpenſion, deſcendra de tierce ſur une dominante tonique ou

ſimple dominante, au lieu de reſter pour recevoir l'octave qui doit ſauver cette neuvième. Pour lors cette octave formera la tierce de la dominante en queſtion, où la tonique aura deſcendu de tierce. Dans le cas préſent, la baſſe fondamentale doit toujours monter de quinte ou de quarte.

En jugeant tonique, la note qui reçoit la ſuſpenſion, & dominante tonique celle où cette tonique deſcend de tierce, on paſſera toujours d'un ton majeur à un ton mineur à la ſeconde au-deſſus, dans le moment que la ſuſpenſion ſe ſauve.

Si au contraire, cette note jugée tonique, deſcend de tierce ſur une ſimple dominante, ce ſera pour reſter dans le même ton, ou pour paſſer à celui de la quinte au-deſſus.

Ici comme ailleurs, on peut ſous-entendre toutes ces ſuſpenſions, & ſur-tout celle de la neuvième ſur la tonique, comme on le verra dans l'exemple.

On ne ſçauroit donner trop d'attention à tous ces moyens de ſuſpenſion, & en bien remarquer la différence d'avec la ſuppoſition, ſoit dans les notes de la baſſe qui n'y ſont pas les mêmes, ou qui n'y ſont pas précédées de même; ſoit dans les notes du ſujet, qui en ſont aſſez reconnoî-

tre la différence, en ce qu'ici, la dissonnance forme une espece de coulé pour passer ensuite à la consonnance qu'elle suspend. Toute la différence qu'il y a, c'est que le coulé ordinaire n'est qu'une petite brêve, le plus souvent sous-entendue, au lieu qne le coulé dont il s'agit, peut quelquefois occuper une demi-mesure.

Au reste, pour ne s'y point tromper on peut faire usage des règles suivantes.

1° La suspension se fait généralement sur la dominante tonique de la basse continue, & jamais la supposition.

2° Dans tous les cas où la basse fondamentale est forcée de syncoper, la suspension y est forcée pour lors de son côté.

3° Par-tout où il est possible de pratiquer la suspension, il y a repos sur la consonnance suspendue. Ce repos, quoique souvent peu sensible, n'échappera jamais aux oreilles formées au goût du chant. Au lieu que la supposition n'est jamais susceptible d'un pareil repos; puisqu'au contraire, elle n'est introduite que pour lier le sens harmonique de la basse continue, à celui du sujet; & pour opposer sa marche à la sienne.

4° Par-tout encore, où il est possible de pratiquer la suspension, il est possible

aussi de faire monter la basse fondamentale de quinte ou de quarte, en faisant abstraction de la suspension, & en lui substituant la consonnance suspendue.

Cette possibilité de la marche fondamentale, se reconnoît de deux façons. La tonique ou la sus-tonique sera forcée de syncoper; ou bien la sus-tonique occupera un tems fort, en précédant la dominante tonique qui pourra lui être substituée, en voulant pratiquer la suspension.

5° Enfin, la suspension ne se pratique jamais sur la tonique, que lorsqu'elle est précédée de sa dominante. Et si on peut l'y pratiquer en y montant de quinte, c'est qu'elle n'est censée tonique que dans ce moment; ayant été jusques-là, dominante de celle qui la précéde. Voyez *exemple 19, pl. 39.*

Observations sur cet exemple.

La dominante censée tonique qui reçoit la quarte par suspension à *A*, descend de tierce à *B* dans la basse fondamentale, sur la dominante tonique du nouveau ton; pendant que la basse continue monte chromatiquement sur la tierce de cette dominante tonique, où se sauve la quarte pré-

cédente. Cette conſonnance qui ſauve la quarte, fait d'un côté la quinte de la nouvelle note fondamentale, & de l'autre la tierce de la baſſe continue.

On peut ſubſtituer l'accord complet de ſuppoſition, à celui qui ſe forme à *C* de ſimple ſuſpenſion, puiſque la baſſe fondamentale y ſyncope & que le ſujet ne s'y oppoſe pas.

Les notes de goût, mêlées parmi celles d'harmonie, dans la baſſe continue à *D*, ne ſont imaginées que pour conduire cette baſſe par un chant diatonique, juſqu'à la dominante tonique qui annonce le repos à *E*.

La valeur de la note du ſujet à *F* permet d'y ſous-entendre la neuvième par ſuſpenſion. La baſſe continue peut reſter ſur la même tonique qui reçoit la neuvième, ſelon le guidon, ou deſcendre de tierce ſur la note fondamentale *G*. Dans l'un & l'autre cas, cette neuvième ſous-entendue, ſe ſauvera ſur une conſonnance de la nouvelle note de la baſſe.

La neuvième ſous-entendue à *H*, ſe ſauve ſur une nouvelle note de la baſſe fondamentale. Cette nouvelle note étant dominante tonique, la baſſe continue monte chromatiquement à *I* ſur la note

qui ſauve la neuvième. Mais ſi cette neuvième exiſtoit réellement dans le ſujet, ou dans une autre partie, la baſſe continue devroit ſuivre la marche fondamentale, indiquée par le guidon ſous *I*. Car en ſuivant la route des notes, la note ſenſible de la baſſe continue, formeroit l'octave de la conſonnance qui ſauveroit la neuvième. Or cette octave ne conviendroit point, ſi c'étoit la note ſenſible, laquelle ne doit jamais être doublée.

Le chant que forme le ſujet après *K*, peut être pris indifféremment pour le majeur d'*ut* ou le mineur de *la*. Mais comme il n'y a rien enſuite qui puiſſe déterminer en faveur de l'un ou de l'autre de ces deux tons, on doit toujours conclure pour le ton principal, à la fin d'une piece de muſique qui ſe termine de même.

FIN.

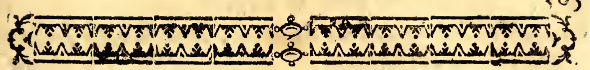


TABLE DES MATIERES.

PREMIERE PARTIE.

SECONDE PARTIE.

TROISIEME PARTIE.

Fin de la table.

DE L'IMPRIMERIE DE MOREAU.

CATALOGUE

DES OUVRAGES DE M. GIANOTTI.

Ire. Œuvre. SONATES à violon ſeul, avec la baſſe, 12 liv.

II. Sonates à violon ſeul, avec la baſſe, 12 l.

III. Sonates en trio pour deux violons & la baſſe, 7 l.

IV. Sonates en trio pour deux violons & la baſſe, 7 l.

V. Sonates pour la flûte, avec la baſſe, 4 l. 10 ſ.

VI. Sonates en trio pour deux violons, avec la baſſe, 9 l.

VII. Sonates à deux violons, ſans baſſe, 6 l.

VIII. Les ſoirées de Limeil, pièces pour les vielles, muſettes, violons, &c. 4 l. 4 ſ.

IX. Sonates en trio pour deux violons & la baſſe, 9 l.

L'école des filles, cantatille à voix

ſeule, avec accompagnement de violon, 1 l. 16 ſ.

X. Sonates en trio pour deux violons, & la baſſe, 9 l.

XI. Sonates à deux violons ſans baſſe, 6 l.

XII. Sonates à deux violoncelles, ou deux violles, &c. 6 l.

XIII. Sonates en trio pour deux violons, & la baſſe, 7 l.

XIV. Les petits concerts de Daphnis & Chloé, ſonates en trio pour les vielles, muſettes, &c. 6 l.

XV. Concertini à quatre parties, 7 l. 4 ſ.

XVI. Nouveaux duo pour deux violons, ou deux pardeſſus de viole, 6 l.

XVII. Les amuſemens de Terpſicore, en ſix ſonates en trio, 6 l.

Ces Œuvres ſe vendent chez M. LE CLERC *le cadet, rue S. Honoré, entre la rue du Roule & la rue de l'Arbre-ſec, à l'image ſainte Geneviève, au premier ſur le devant.*

APPROBATION

APPROBATION

De M. Albert-François Floncel, *Avocat en Parlement, Censeur Royal, de l'Académie des Arcades de Rome, ci-devant Secrétaire d'Etat de la Principauté de Monaco, & depuis, premier Secrétaire de M. Amelot, & de M. le Marquis d'Argenson, Ministres des Affaires étrangeres.*

J'ai lu, par ordre de Monſeigneur le Chancelier, un Manuſcrit qui a pour titre : *Le Guide du Compoſiteur*, dans lequel je n'ai rien trouvé qui puiſſe en empêcher l'impreſſion. A Paris, ce 23 Août 1758.

FLONCEL.

PRIVILEGE DU ROI.

LOUIS, par la grace de Dieu, Roi de France & de Navarre, à nos amés & féaux Conſeillers, les Gens tenans nos Cours de Parlement, Maîtres des Requêtes ordinaires de notre Hôtel, Grand-Conſeil, Prevôt de Paris, Ballifs, Sénéchaux, leurs Lieutenans Civils, & autres nos Juſticiers qu'il appartiendra, Salut. Notre amé le Sieur Gianotti, nous a fait expoſer qu'il deſireroit donner au public, *le Guide du Compoſiteur, avec des Sonates, Trio, Concerto & autres pieces de Muſique Inſtrumentale & Vocale, de ſa compoſition.* S'il Nous plaiſoit lui accorder nos Lettres de Privilége, pour ce néceſſaires. A ces causes, voulant favorablement traiter l'Expoſant, Nous lui avons permis & permettons, par ces Préſentes, de faire graver ou imprimer leſdites piéces de Muſique, conjointement ou ſéparément, en telle forme & autant de fois que bon lui ſemblera, & de les vendre, faire vendre & débiter par tout notre Royaume, pendant le tems de douze années conſécutives, à compter du jour de la date des Préſentes : faiſons défenſes à tous Imprimeurs, Graveurs & autres perſonnes, de quelque qualité & condition qu'elles ſoient, d'en introduire d'impreſſion ou de gravure étrangere dans aucun lieu de notre obéïſſance ; comme auſſi de graver, imprimer, faire graver ou imprimer & vendre & débiter leſdites piéces ni d'en faire aucuns extraits, ſous quelque prétexte que ce ſoit, d'augmentation, correction, changement ou autres, ſans la permiſſion expreſſe & par écrit dudit Expoſant, ou de ceux qui auront

droit de lui; à peine de confiscation des Exemplaires contrefaits, de trois mille livres d'amende contre chacun des contrevenans; dont un tiers à Nous, un tiers à l'Hôtel-Dieu de Paris, & l'autre tiers audit Exposant ou à celui qui aura droit de lui & de tous dépens, dommages & intérêts. A la charge que ces Présentes seront enregistrées tout au long sur le Registre de la Communauté des Imprimeurs & Libraires de Paris, dans trois mois de la date d'icelles; que l'impression ou gravure desdites piéces sera faite dans notre Royaume, & non ailleurs; que l'Impétrant se conformera en tout aux Réglemens de la Librairie, & qu'avant de les exposer en vente, les Manuscrits ou Imprimés qui auront servi de copie à l'impression ou gravure desdites piéces, seront remis dans le même état où l'approbation y aura été donnée, ès mains de notre très-cher & féal Chevalier Chancelier de France, le sieur De Lamoignon; & qu'il en sera ensuite remis deux Exemplaires de chacune dans notre Bibliothéque publique, un dans celle de notre Château du Louvre, & un dans celle de notredit très-cher & féal Chevalier, Chancelier de France, le Sieur De Lamoignon. Le tout à peine de nullité des Présentes. Du contenu desquelles vous mandons & enjoignons de faire jouir ledit Exposant & ses ayans cause, pleinement & paisiblement, sans souffrir qu'il leur soit fait aucun trouble ou empêchement. Voulons que la copie des Présentes, qui sera imprimée ou gravée tout au long au commencement ou à la fin desdites piéces, soit tenue pour duement signifiée; & qu'aux copies collationnées par l'un de nos amés & féaux Conseillers & Secrétaires, foi soit ajoutée comme à l'original. Commandons au premier notre Huissier ou Sergent sur ce requis, de faire, pour l'exécution d'icelles, tous actes requis & nécessaires, sans demander autre permission, & nonobstant clameur de Haro, Charte Normande & Lettres à ce contraires. Car tel est notre plaisir. Donné à Versailles le douziéme jour du mois de Novembre, l'an de grace 1758, & de notre Regne le quarante-quatriéme. Par le Roi en son Conseil.

LE BEGUE.

Regiſtré ſur le Regiſtre XIV de la Chambre Royale des Libraires & Imprimeurs de Paris, N°. 414, fol. 866, conformément aux anciens Réglemens, confirmés par celui du 28 février 1723, & à la charge de fournir à la ſuſdite Chambre neuf Exemplaires de chacunes piéces, preſcrits par l'art. 108 du même Réglement. A Paris, le 14 Novembre 1758.

P. G. LEMERCIER, Syndic.

ERRATA.

PREFACE, *page* xij, *lig*. 1. Les ouvrages réunis, *lis*. Ces ouvrages réunis.

Dans le Guide du Compositeur, *pag*. 7, *lig*. 10, observation, *lis*. observations:

Même page *lig*. 11. Pour que le sujet, *lisez* Lorsque le sujet.

Page 9, *lig*. 19, si on conservoit la dominante, *lis*. si on conservoit la sous-dominante.

Page 20, *lig*. 3, Voyez Exemple 5, *lis*. Voyez Exemple 6.

Page 28, *lig*. 14 & 15, fait assez reconnoître la note pour le premier dieze, *lis*. fait assez reconnoître la note *si* pour le premier.

Page 35, *lig*. 9, Voyez Exemple 2, *lis*. Voy. Ex. 11.

Page 98, *lig*. 19, pour devenir sa dominante, *lis*. pour devenir dominante.

Page 99, *lig*. 19, auroit syncopée, *lis*. auroit syncopé.

Page 118, *lig*. 25 & 26, & en ce cas la note sensible d'un autre guidon, *lis*. & en ce cas la note sensible, marquée d'un autre guidon.

Page 134, *lig*. 17, mettons *re* au-dessous *fa*, lis. mettons *re* au-dessous de *fa*.

Page 145, derniere ligne, la sous-dominante du majeur, *lis*. la sous-dominante du mineur.

Page 173, *lig*. 21, la tonique avec la tierce mineure, *lis*. la qualité de tonique avec la tierce mineure.

Page 175, *lig*. 8, parseme l'harmonie des notes de goût, *lis*. de notes de goût.

Page 176, *lig*. 3, la marche déterminée, *lis*. sa marche déterminée.

Page 179, *lig*. 10, répetée sous-dominante, *lis*. réputée sous-dominante.

Page 183, *lig*. 20, sa sixte mineure, *lis*. sa sixte majeure.

Page 187, *lig*. 8, & dont les changemens du ton, *lis*. & dont les changemens de ton.

Page 207, *lig*. 13, sans trop de disproportion, *lis*. & sans trop de disproportion.

Page 213, *lig*. 20, note dominante, *lis*. dominante.

Page 216. *lig*. 9, n'exige rien, *lis*. n'exigent rien.

La même, *lig*. 20, à son repos 1. *lis*. à son repos I.

Page 218, au lieu de 128, *lig*. 19, la tierce mineure,

lis. la tierce majeure, & celles.

Page 224, *lig.* 2, ente lat basse, *lis.* entre la basse.

Page 241, *lig.* 23, pour contracter, *lis.* pour contraster.

Page 247, *lig.* 9, surtout si on a eu egard, *lis.* surtout si on a egard.

Page 264, premiere ligne, fournit an chant diatonique, *lis.* fournit un chant diatonique.

Page 267, *lig.* 28, les intervalles qui forment, *lis.* les intervalles que forment.

Page 273, *lig.* 18, par tout ce qui regarde, *lis.* pour tout ce qui regarde.

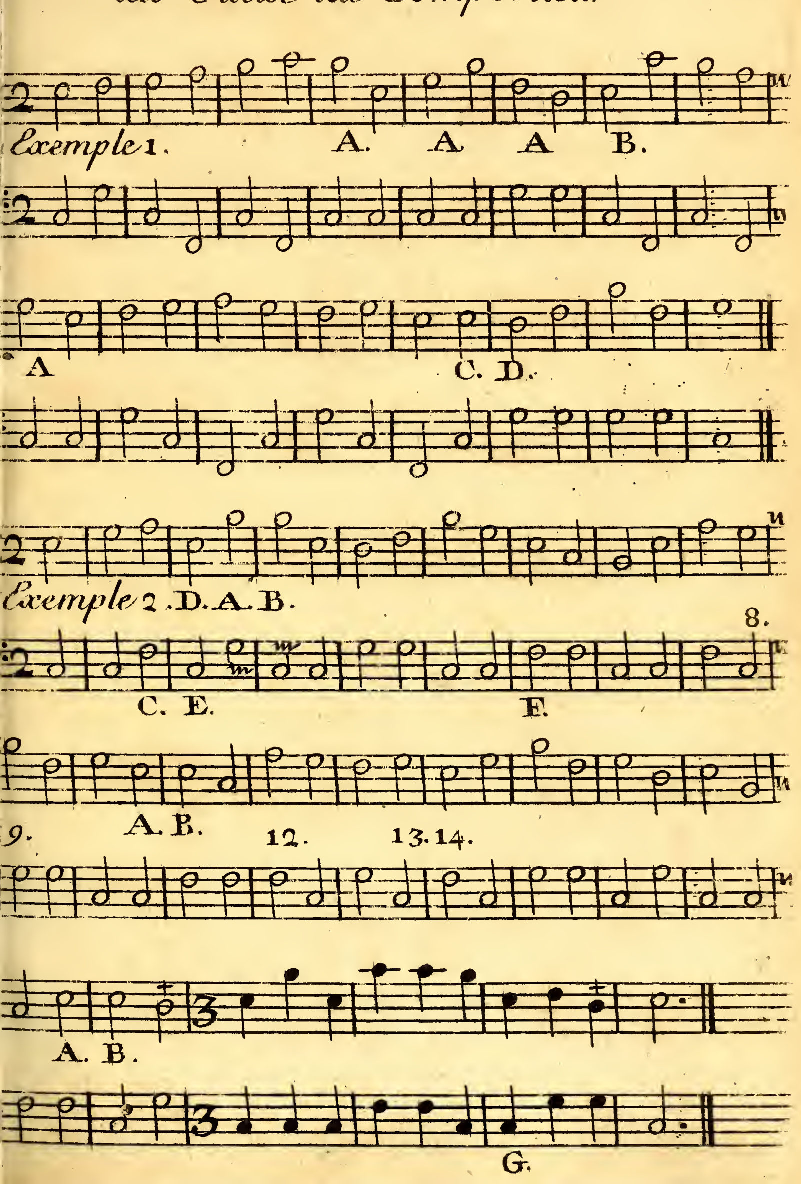
Page 290, *lig.* 13, comme tonique, *lis.* comme toniques.
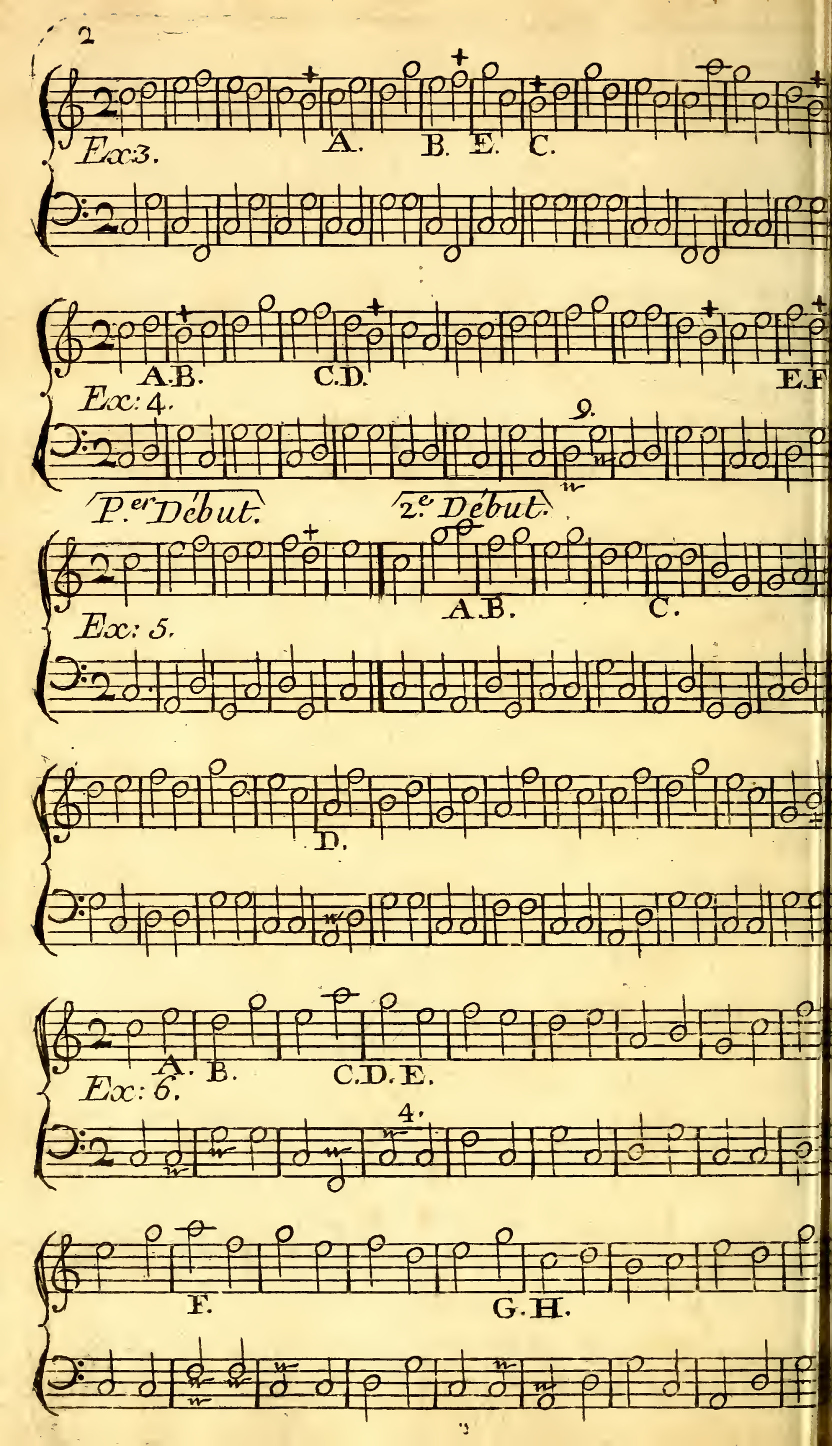
La même, *lig.* 28, il est aisé de connoître, *lis.* il est aisé de reconnoître.

Page 298, *lig.* 9. Celle qui se forme à Z & exige, *lis.* Celle qui se forme à Z exige.
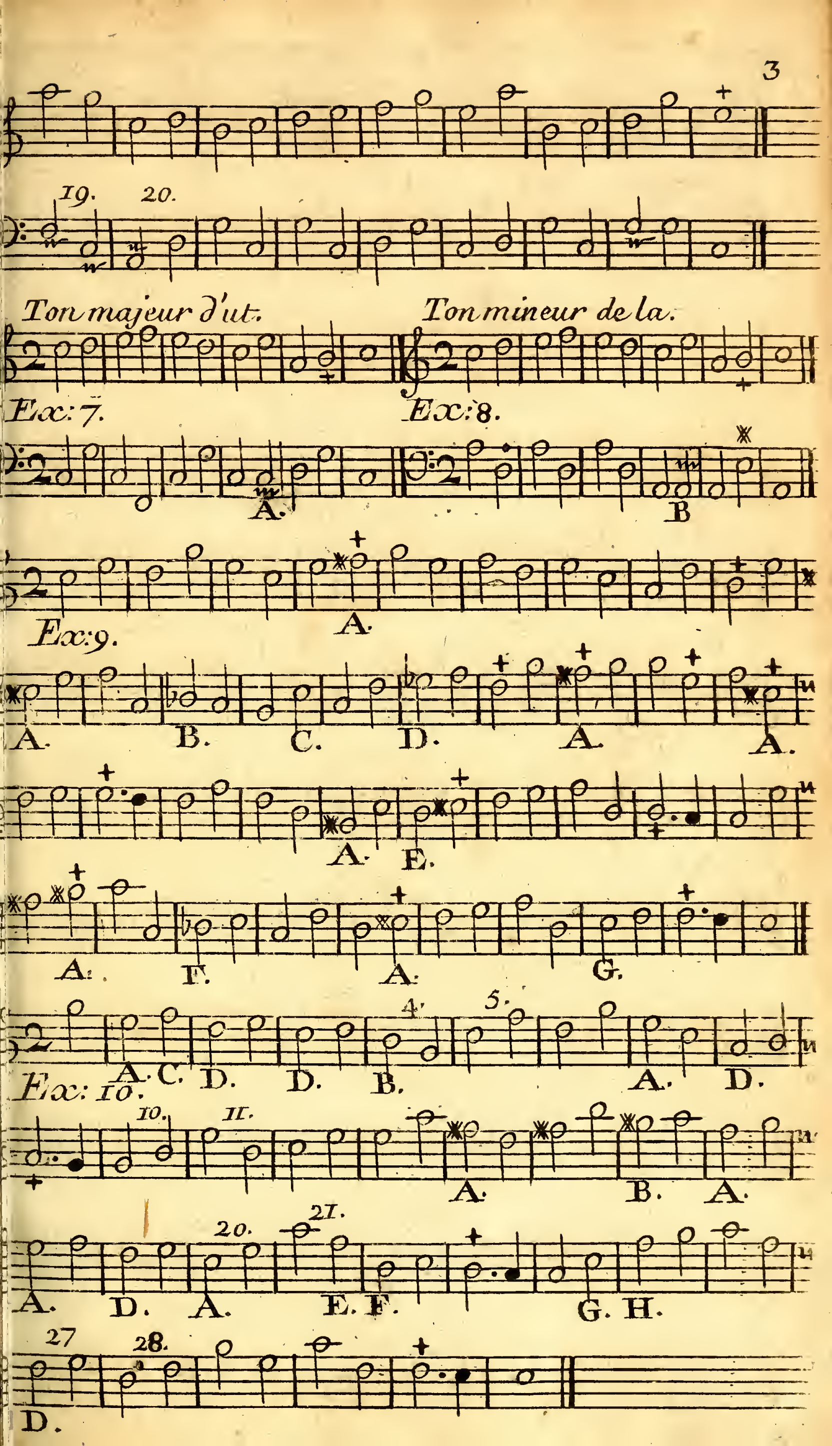
Exemples relatifs
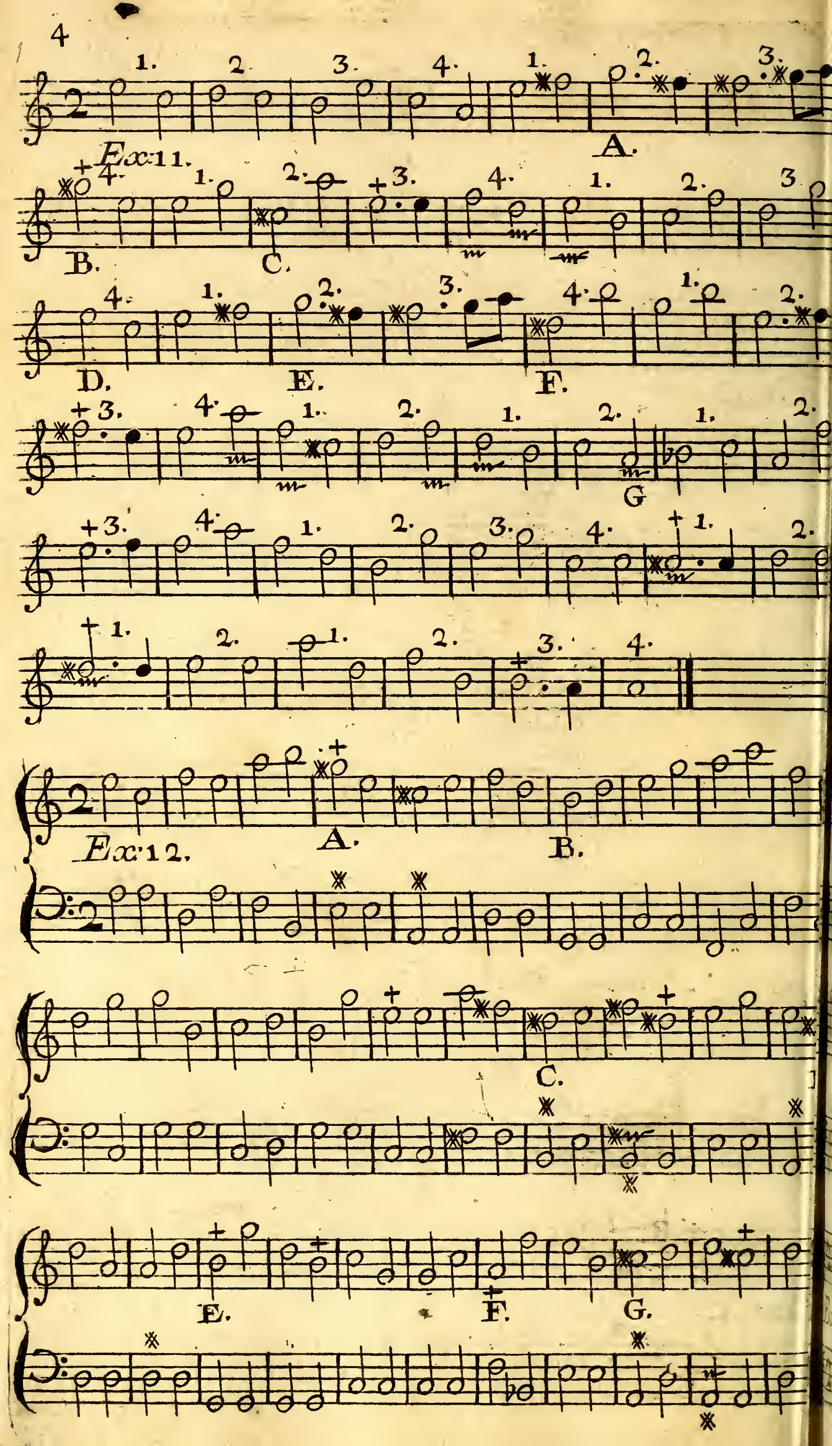
aux Regles contenues dans la premiere partie du Guide du Compositeur.

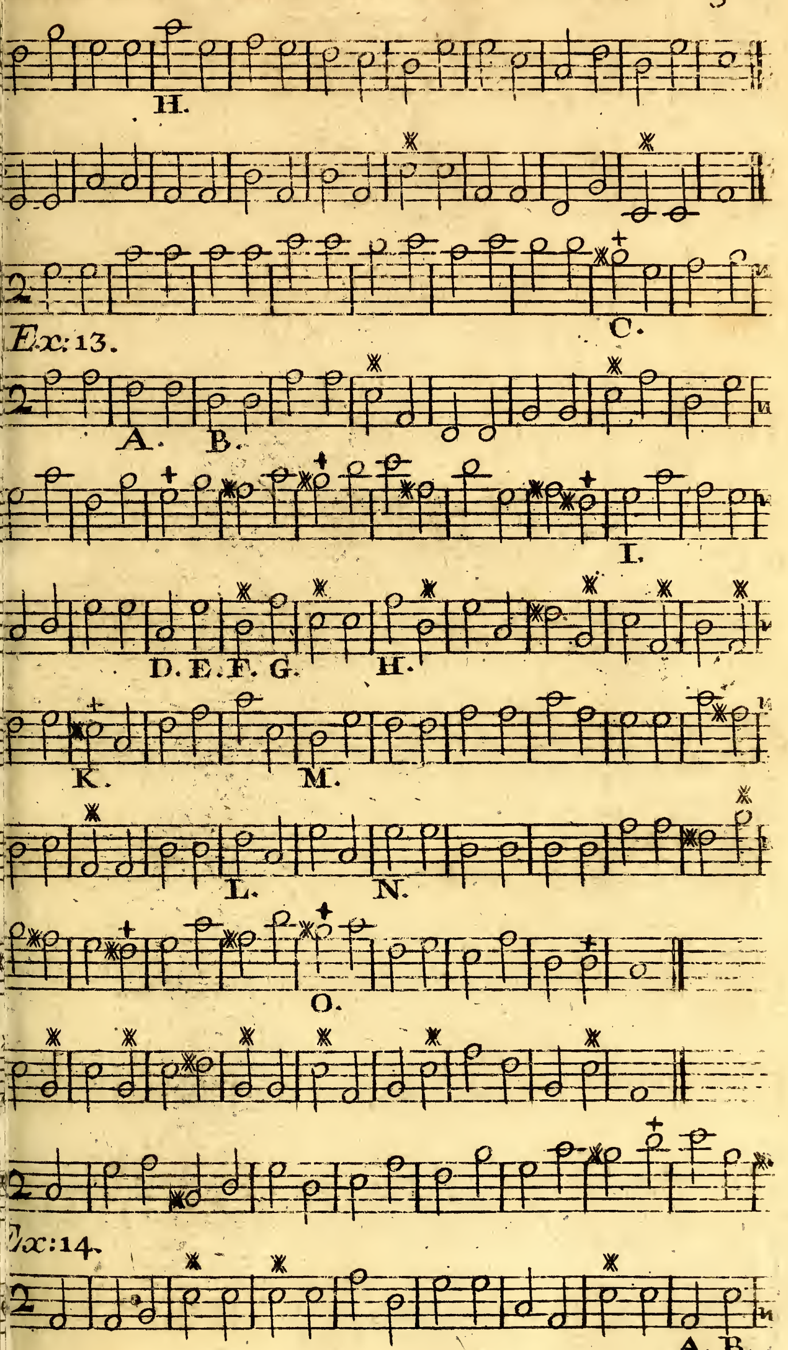


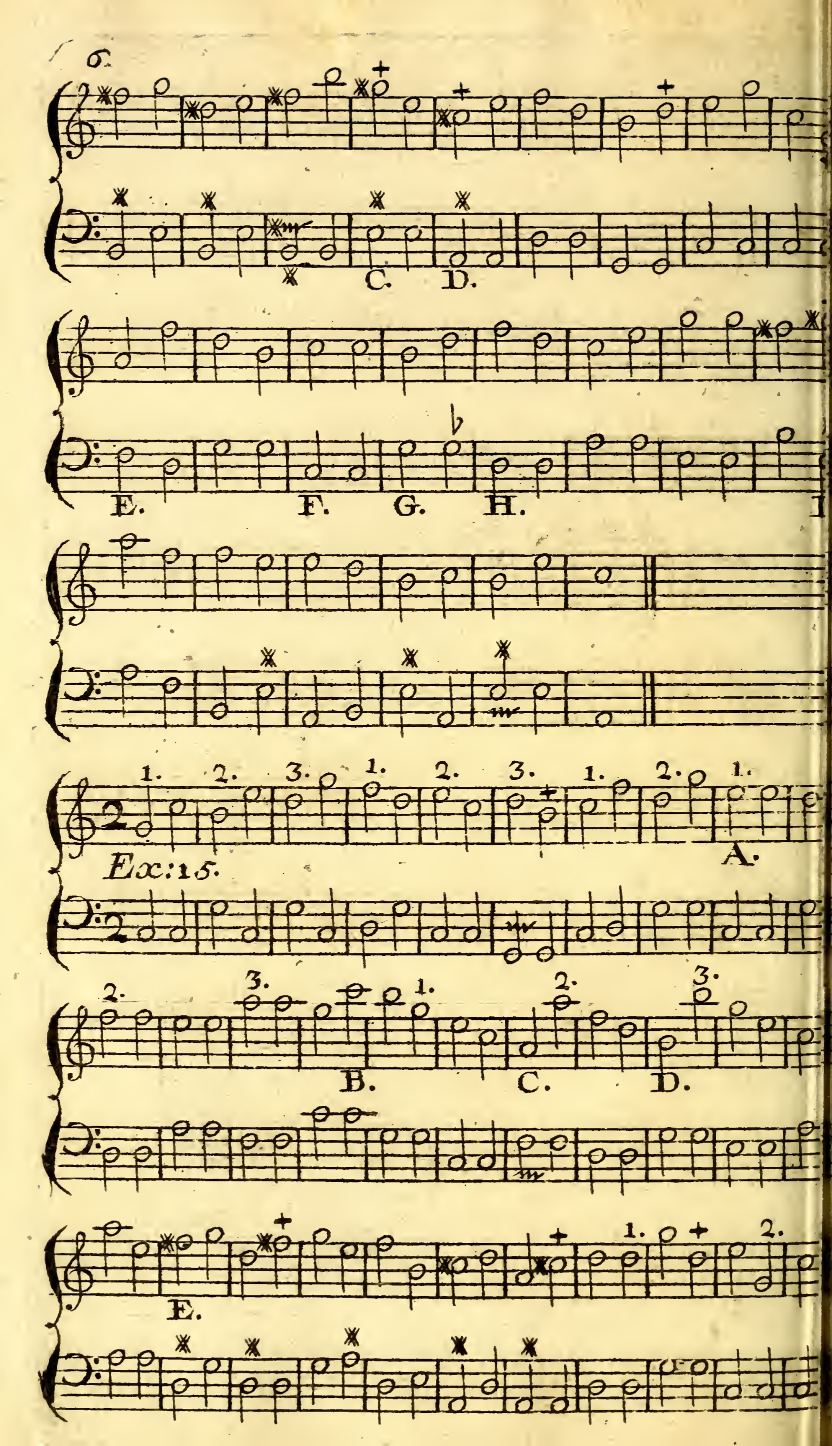


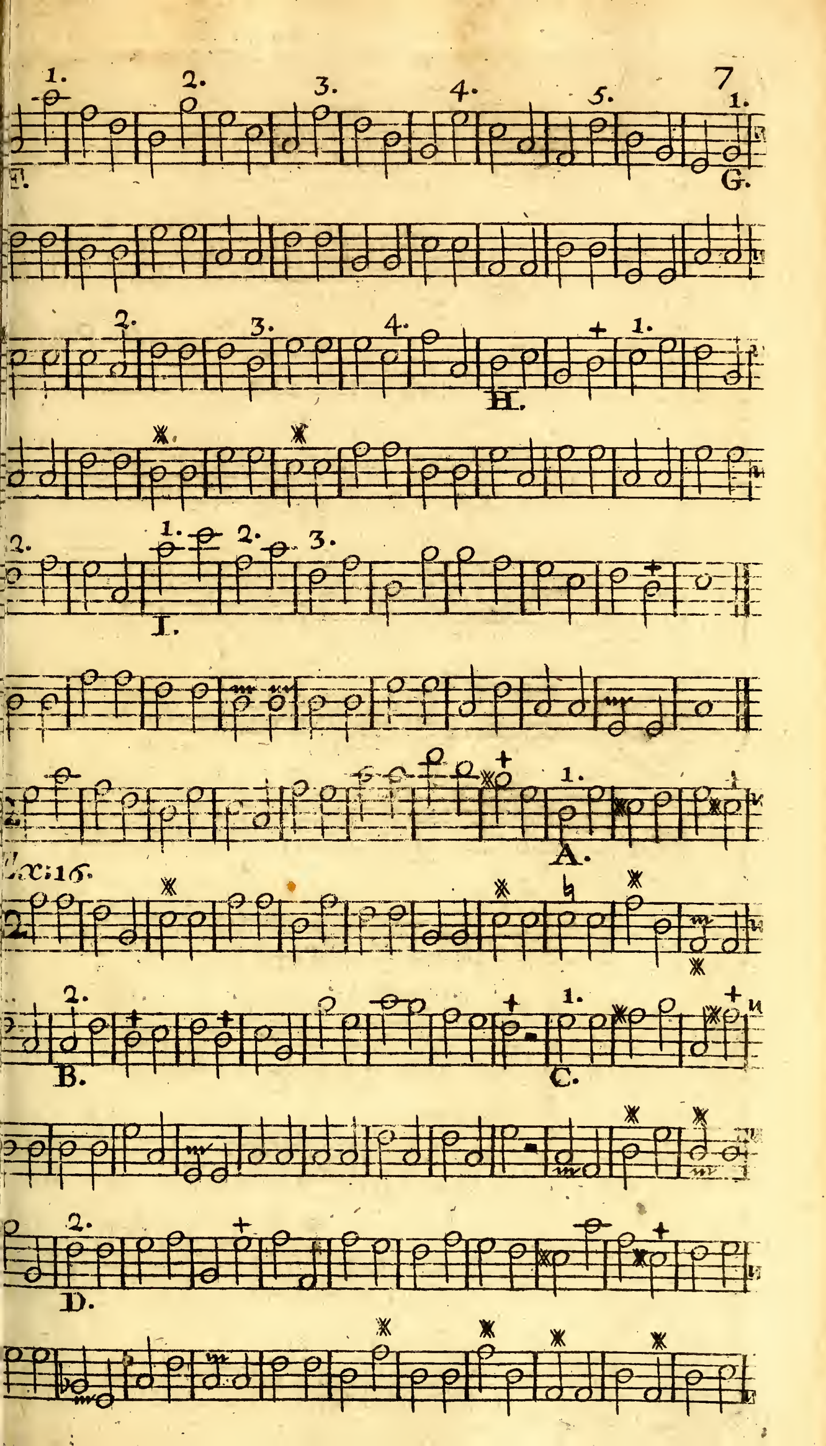
Ex:3.
A.
B.
E.
C.
Ex: 4.
A.B.
C.D.
E.F
9.
P.er Début.
2.e Début.
Ex: 5.
A.B.
C.
D.
Ex: 6.
A.
B.
C.D.E.
4.
F.
G.H.
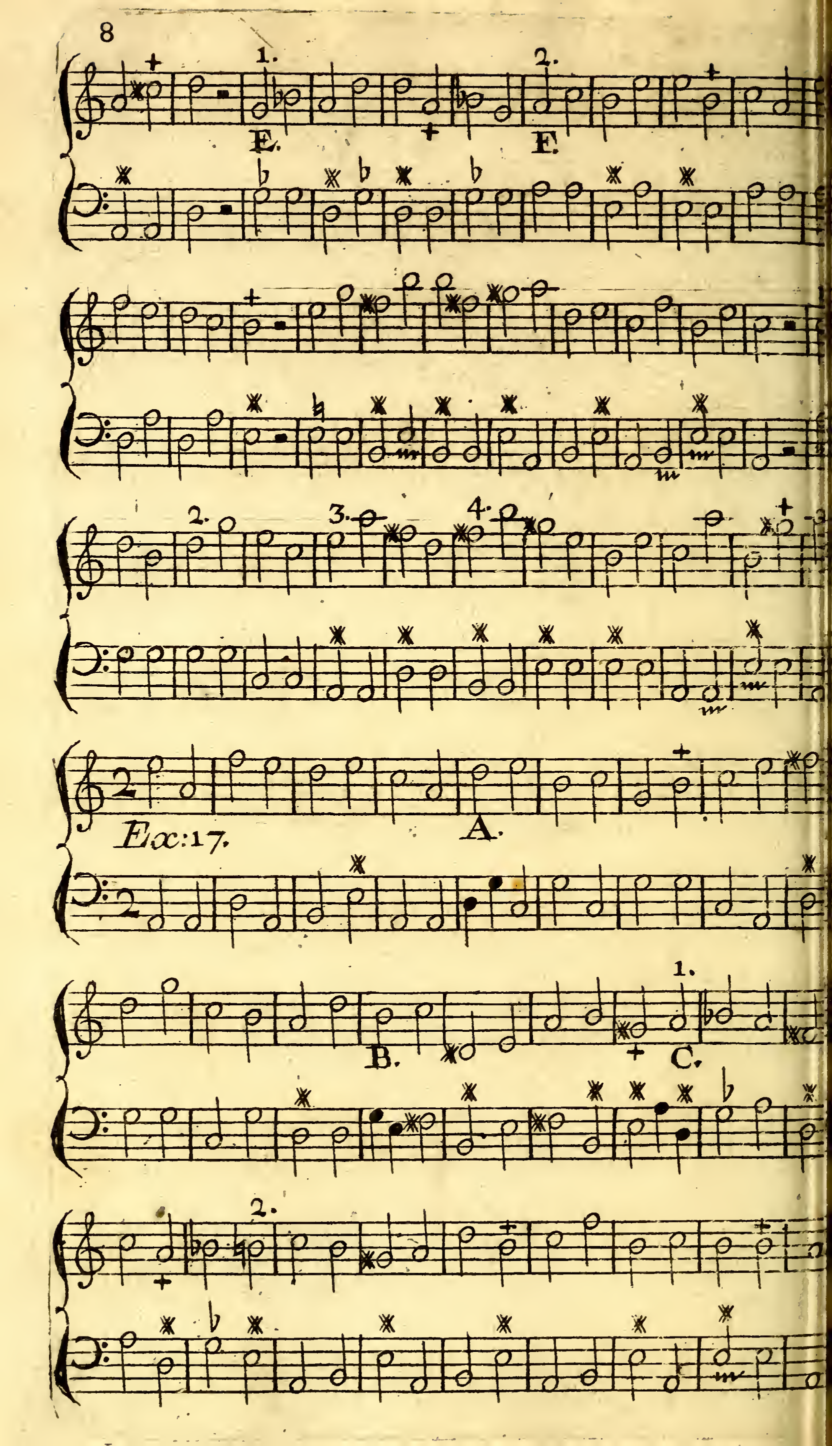

19. 20.
Ton majeur d'ut.
Ton mineur de la.
Ex: 7.
Ex: 8.
A.
B
A.
Ex: 9.
A. B. C. D. A. A.
A. E.
A. F. A. G.
Ex: 10.
A. C. D. D. B. A. D.
4. 5.
10. 11.
A. B. A.
20. 21.
A. D. A. E. F. G. H.
27 28.
D.

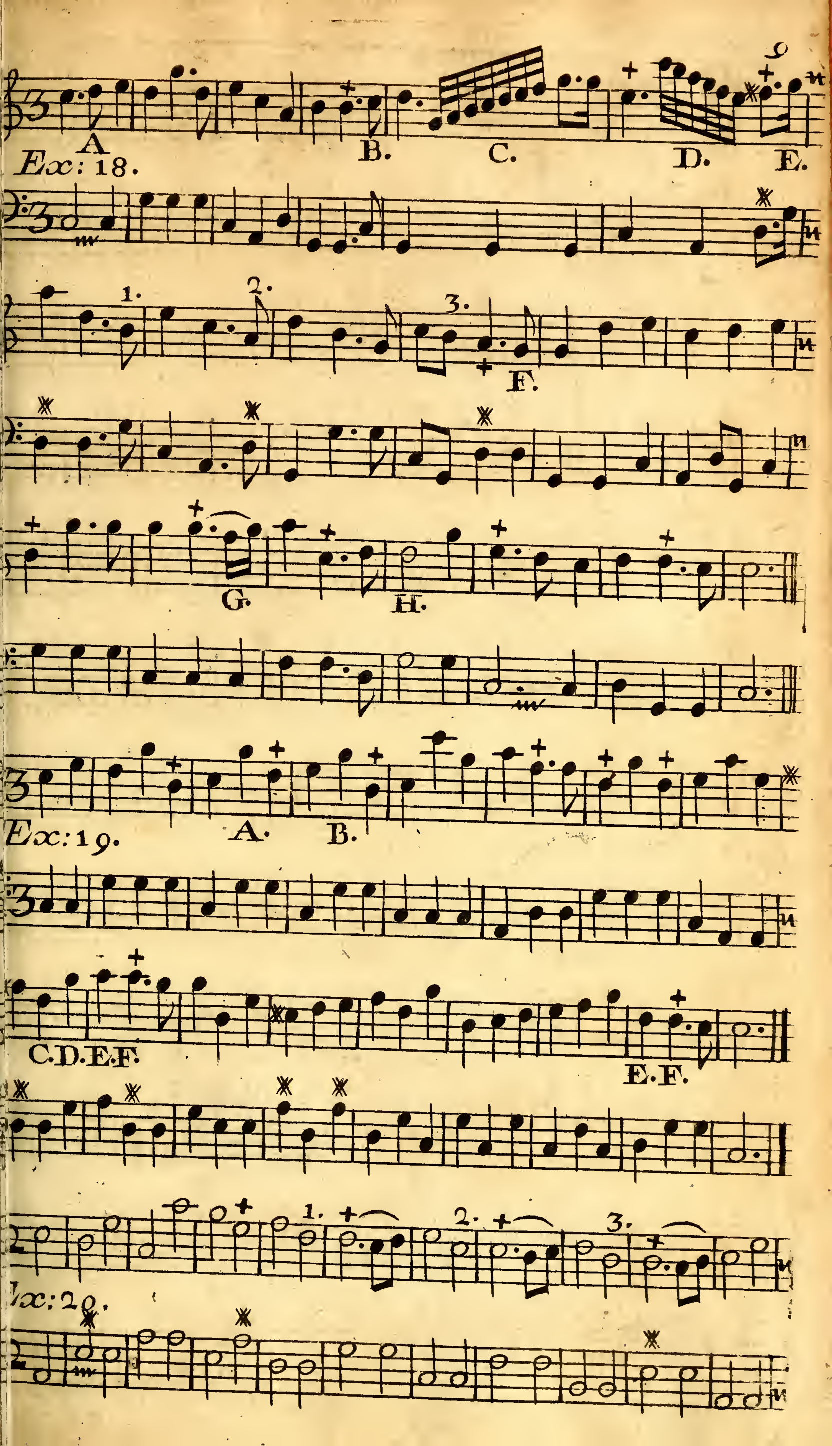

Ex:11.
A.
B.
C.
D.
E.
F.
G
Ex:12.
A.
B.
C.
E.
F.
G.


H.
Ex:13.
C.
A.
B.
I.
D. E. F. G.
H.
K.
M.
L.
N.
O.
Ex:14.
A. B.


C.
D.
E.
F.
G.
H.
1.
2.
3.
Ex:15.
A.
B.
C.
D.
E.


1. 2. 3. 4. 5. 1.
F.
G.
2. 3. 4. 1.
H.
2. 1. 2. 3.
I.
1.
A.
Ex:16.
2. 1.
B.
C.
2.
D.


1.
E.
2.
F.
2.
3.
4.
Ex:17.
A.
1.
B.
C.
2.



A
B.
C.
D.
E.
Ex: 18.
1.
2.
3.
F.
G.
H.
Ex: 19.
A.
B.
C.D.E.F.
E.F.
1.
2.
3.
Ex: 20.

E.F. G. H. I. K. E.F.

Ex:21. A. B. C.

14. 15. 1.

D. E. F. G.

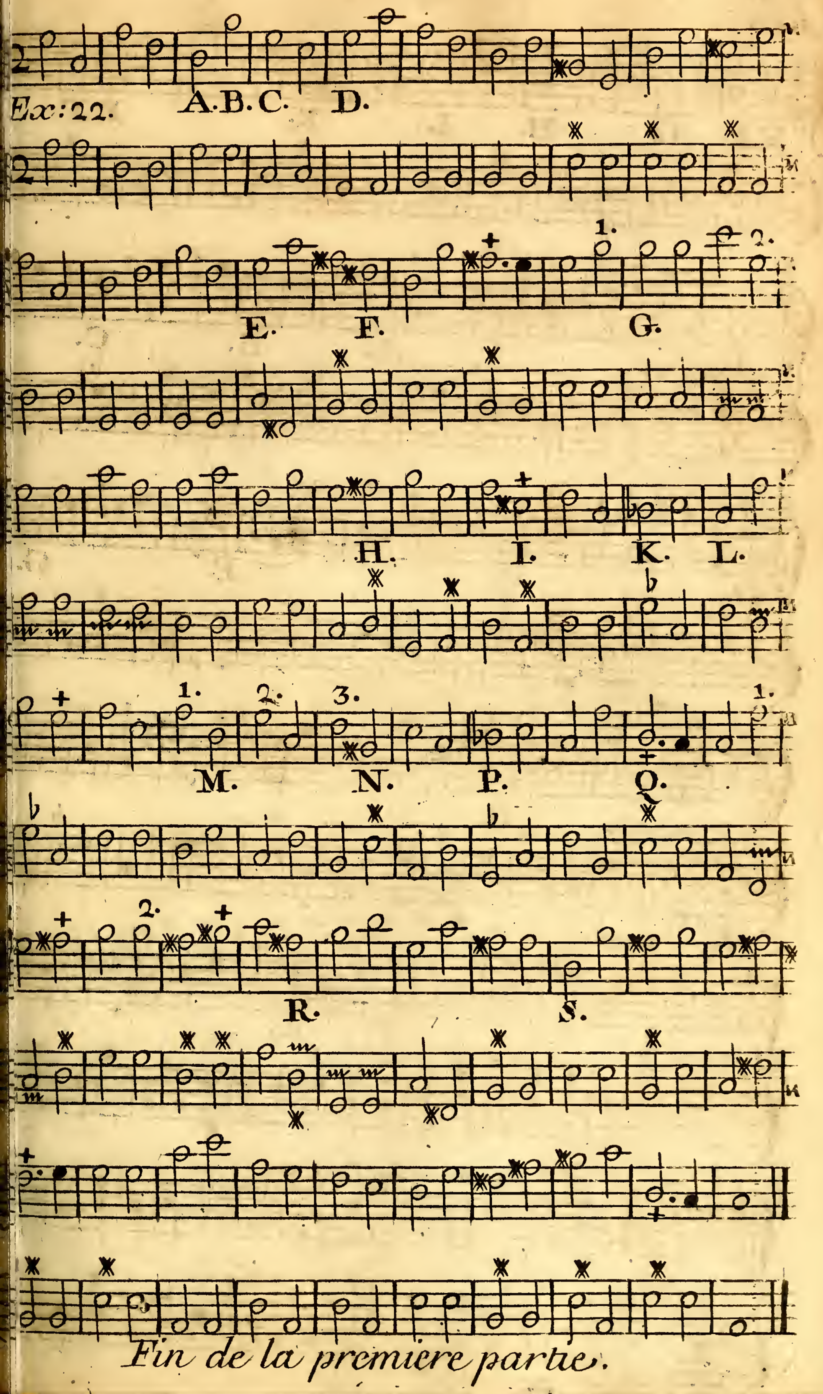
2. 1.

H.

1.
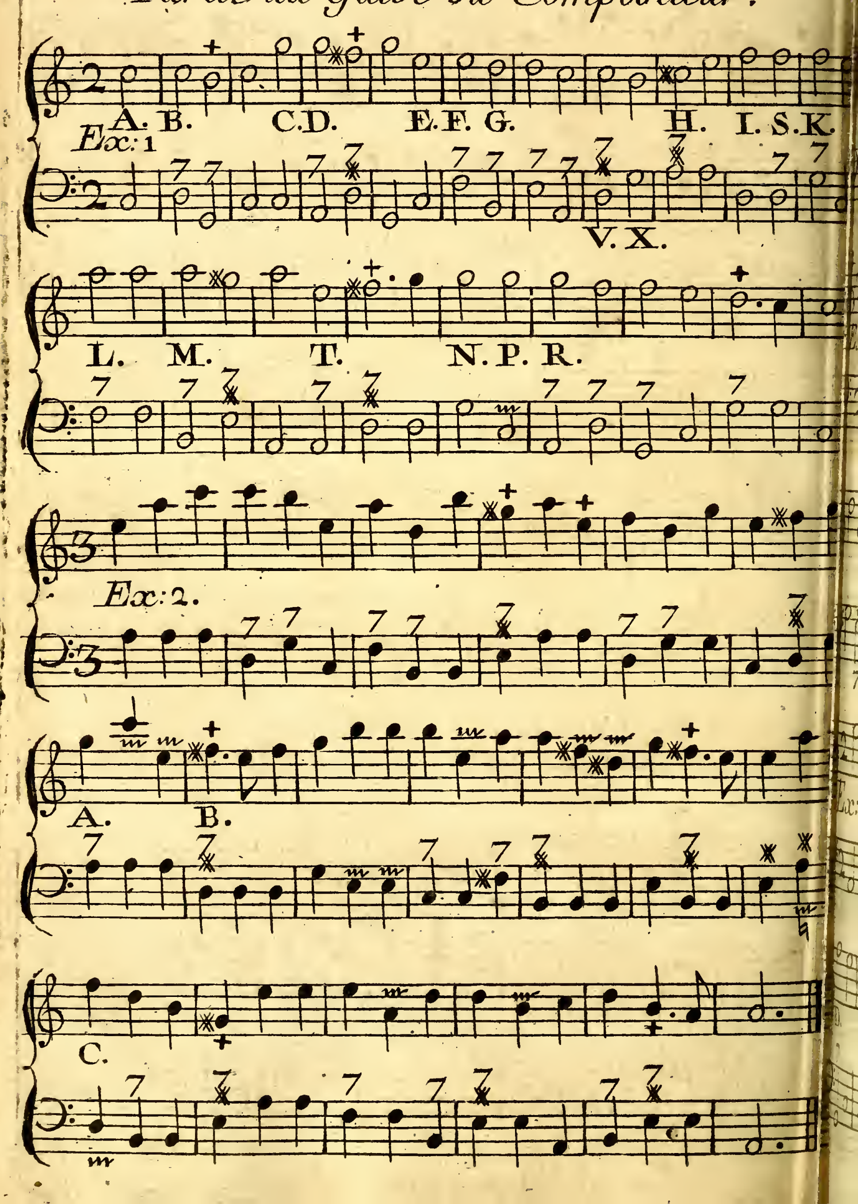
I. K.
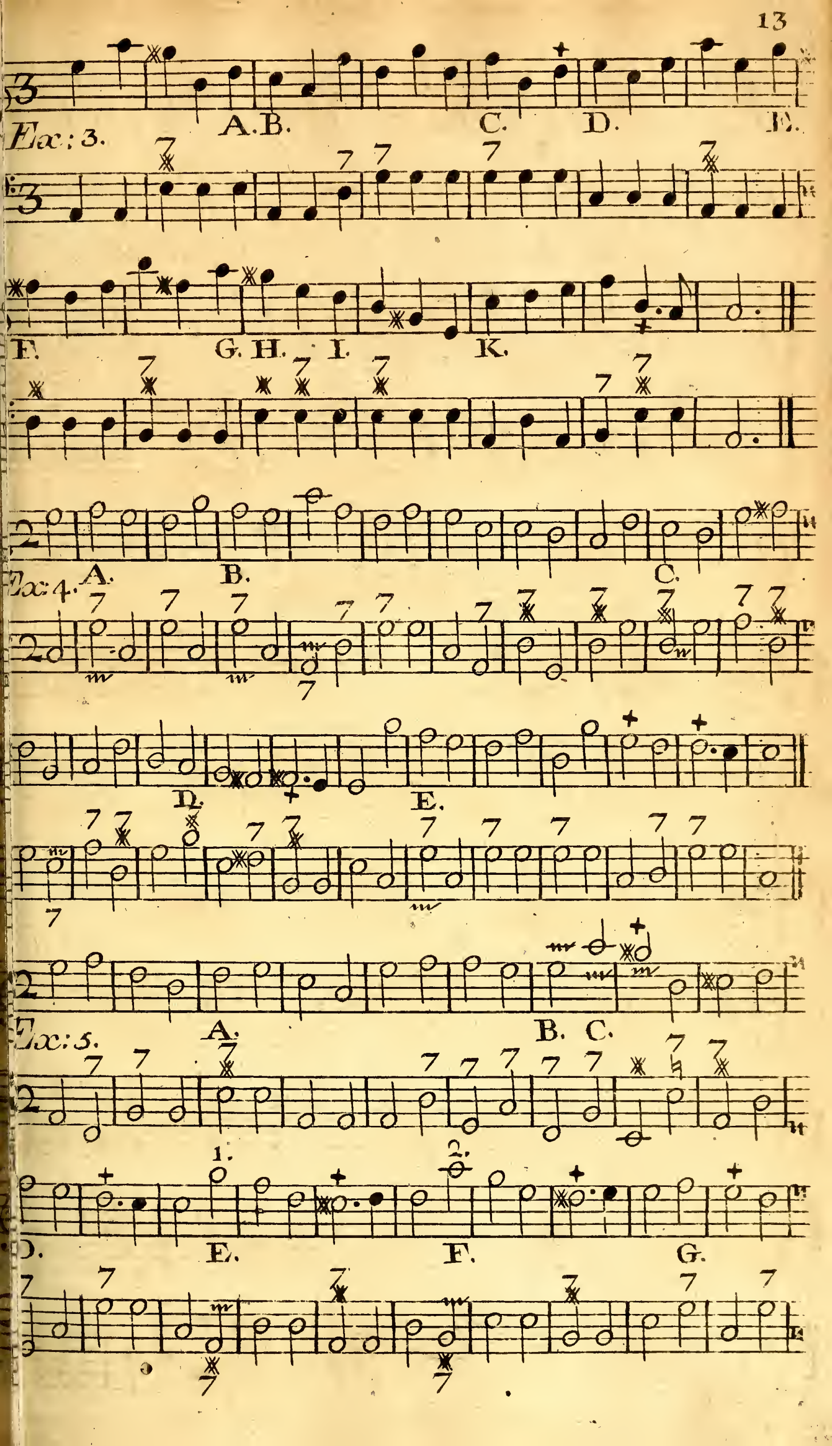
2. 3. 4. 5. 6.
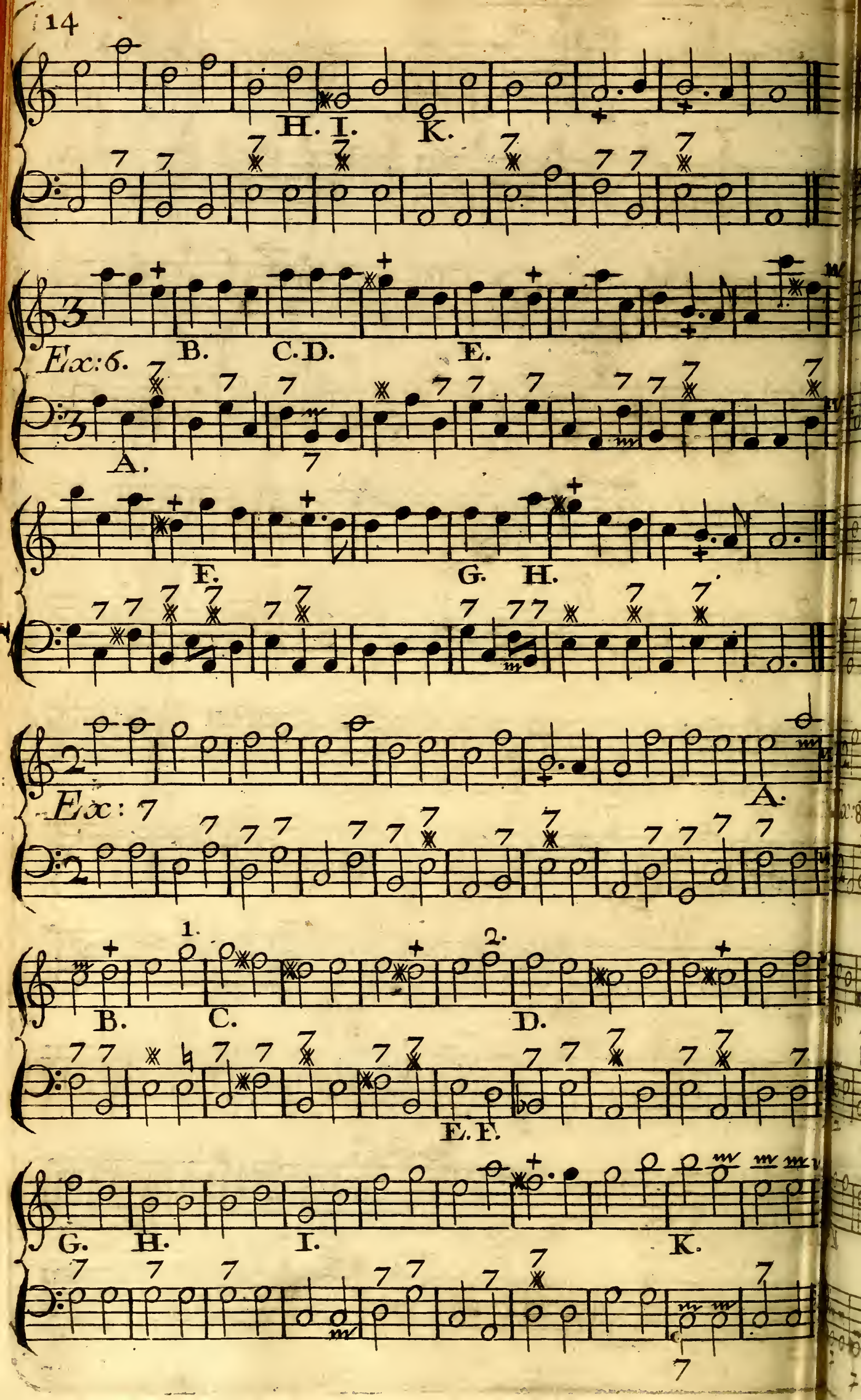


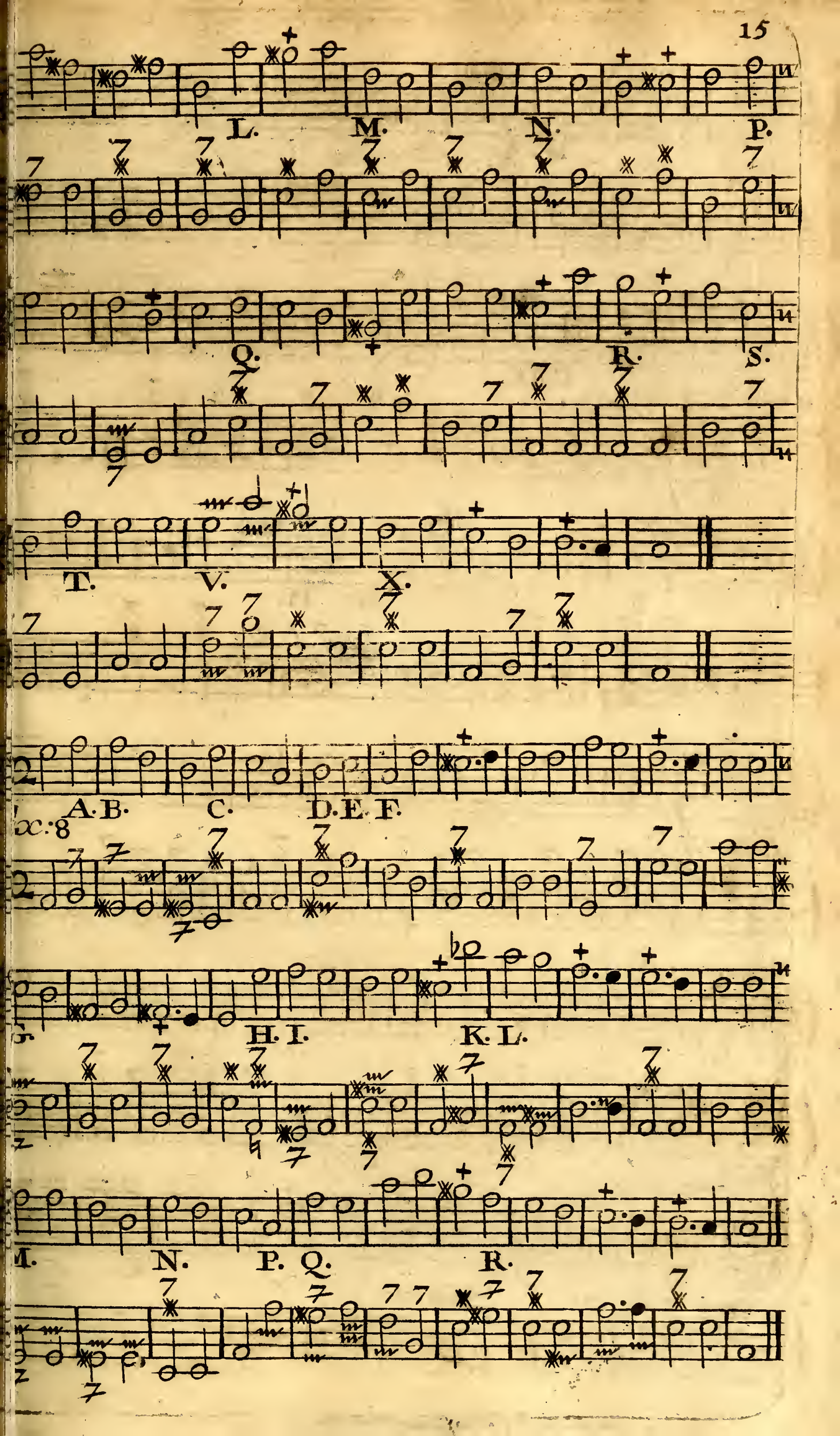
Fin de la première partie.
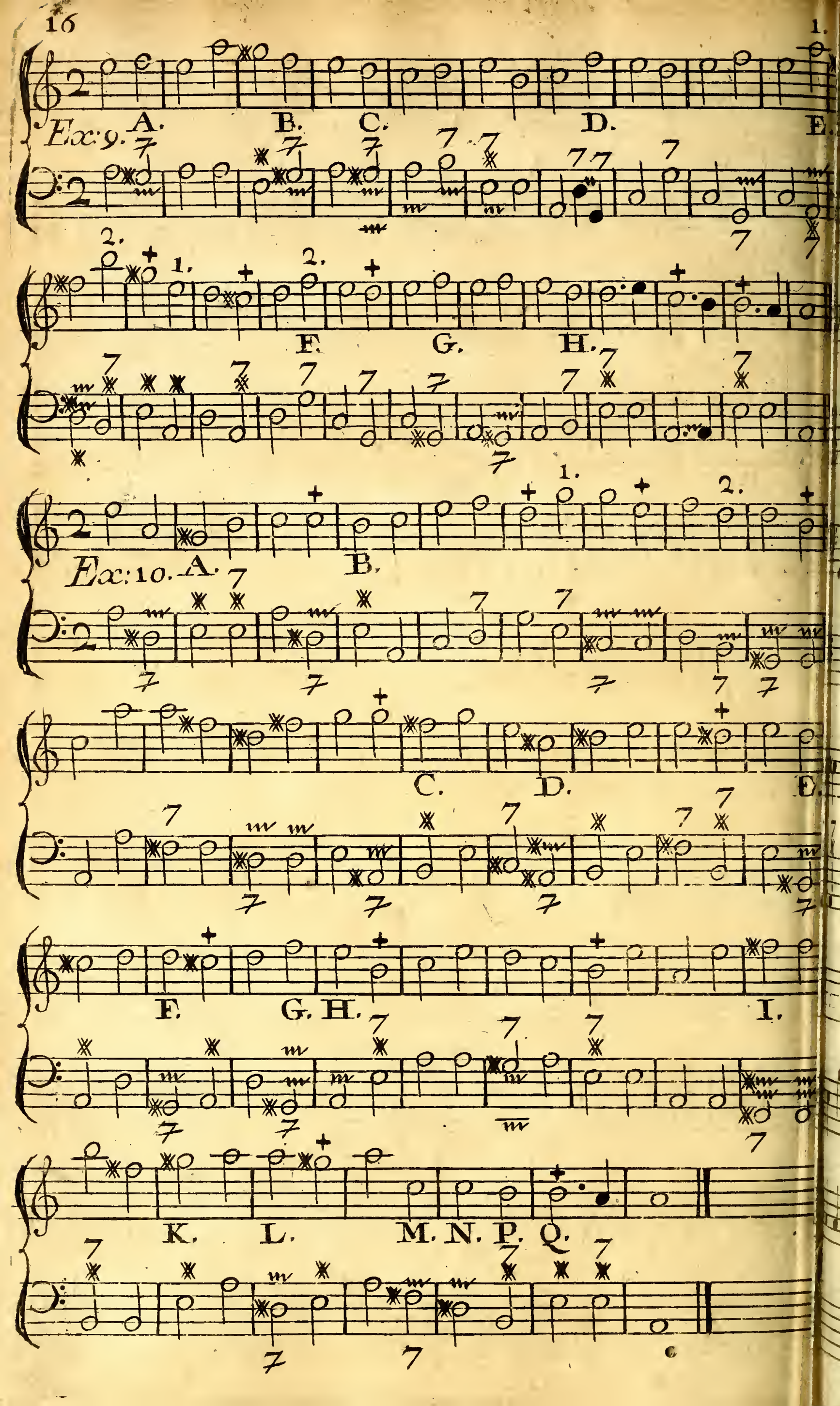
EXEMPLES RELATIFS aux Regles Contenues dans la Deuxieme Partie du Guide du Compositeur.

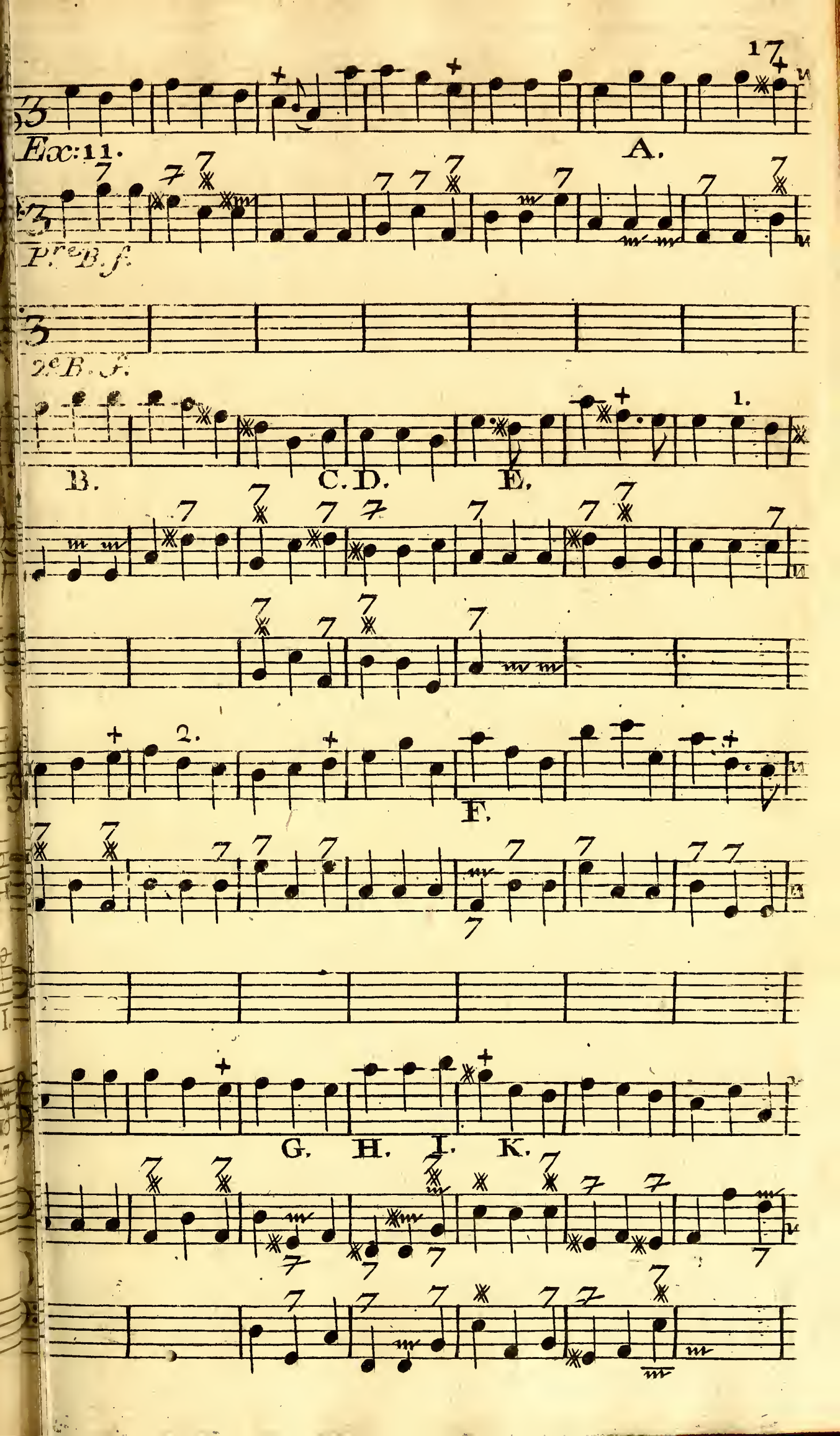



Ex: 3.
A.B.
C.
D.
E.
F.
G. H.
I.
K.
Ex: 4.
A.
B.
C.
D.
E.
Ex: 5.
A.
B.
C.
1.
2.
D.
E.
F.
G.


H. I.
K.
Ex:6.
B.
C.D.
E.
A.
F.
G.
H.
Ex: 7
A.
1.
2.
B.
C.
D.
E.F.
G.
H.
I.
K.


L. M. N. P.
Q. R. S.
T. V. X.
A.B. C. D.E.F.
G. H.I. K.L.
M. N. P. Q. R.


Ex:9.
A. B. C. D. E.
F. G. H.
Ex:10.
A. B.
C. D. E.
F. G. H. I.
K. L. M. N. P. Q.



Ex:11.
A.
P.re B. f.
2.e B. f.
1.
B.
C. D.
E.
2.
F.
G.
H.
I.
K.

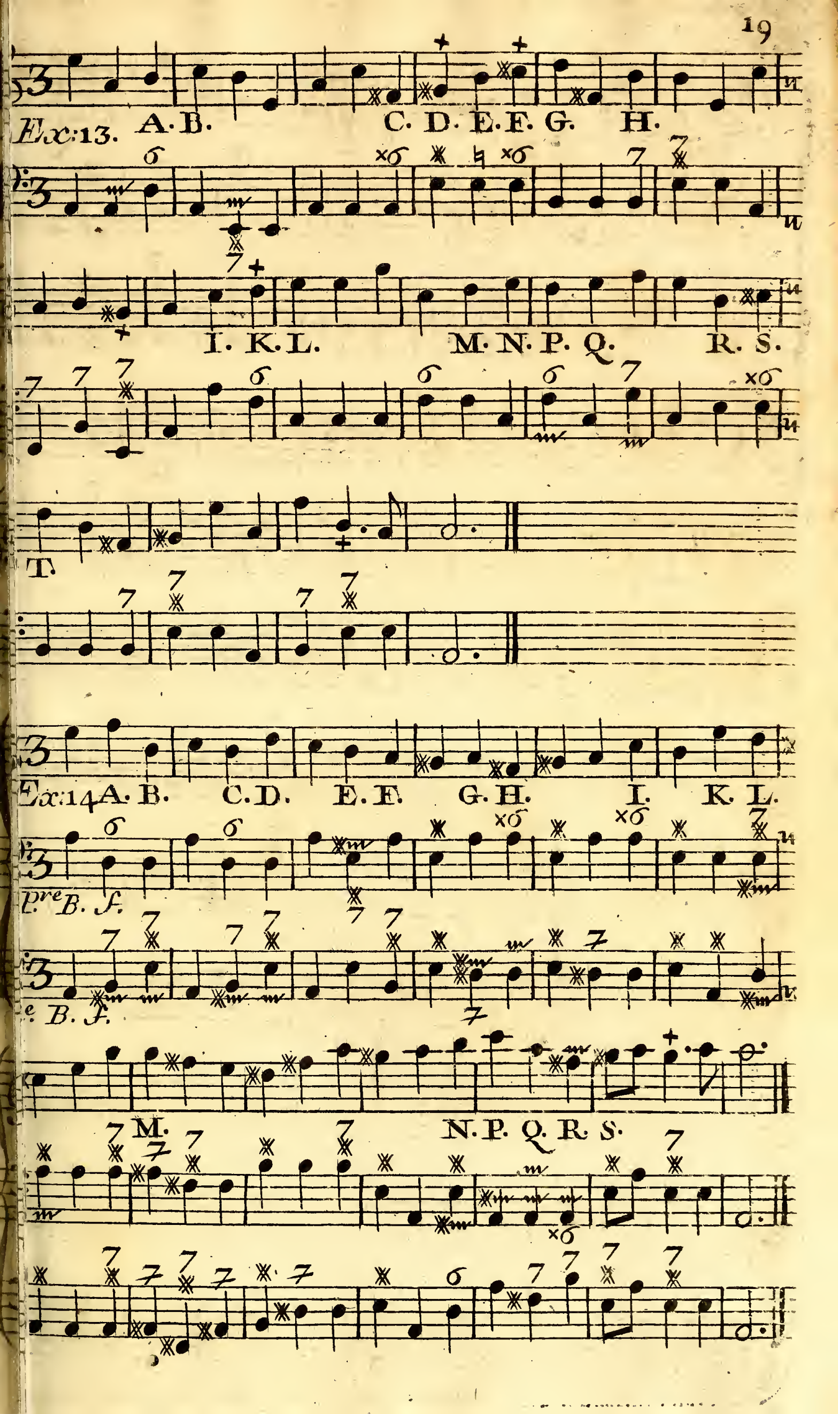
L. M.N. P. Q.
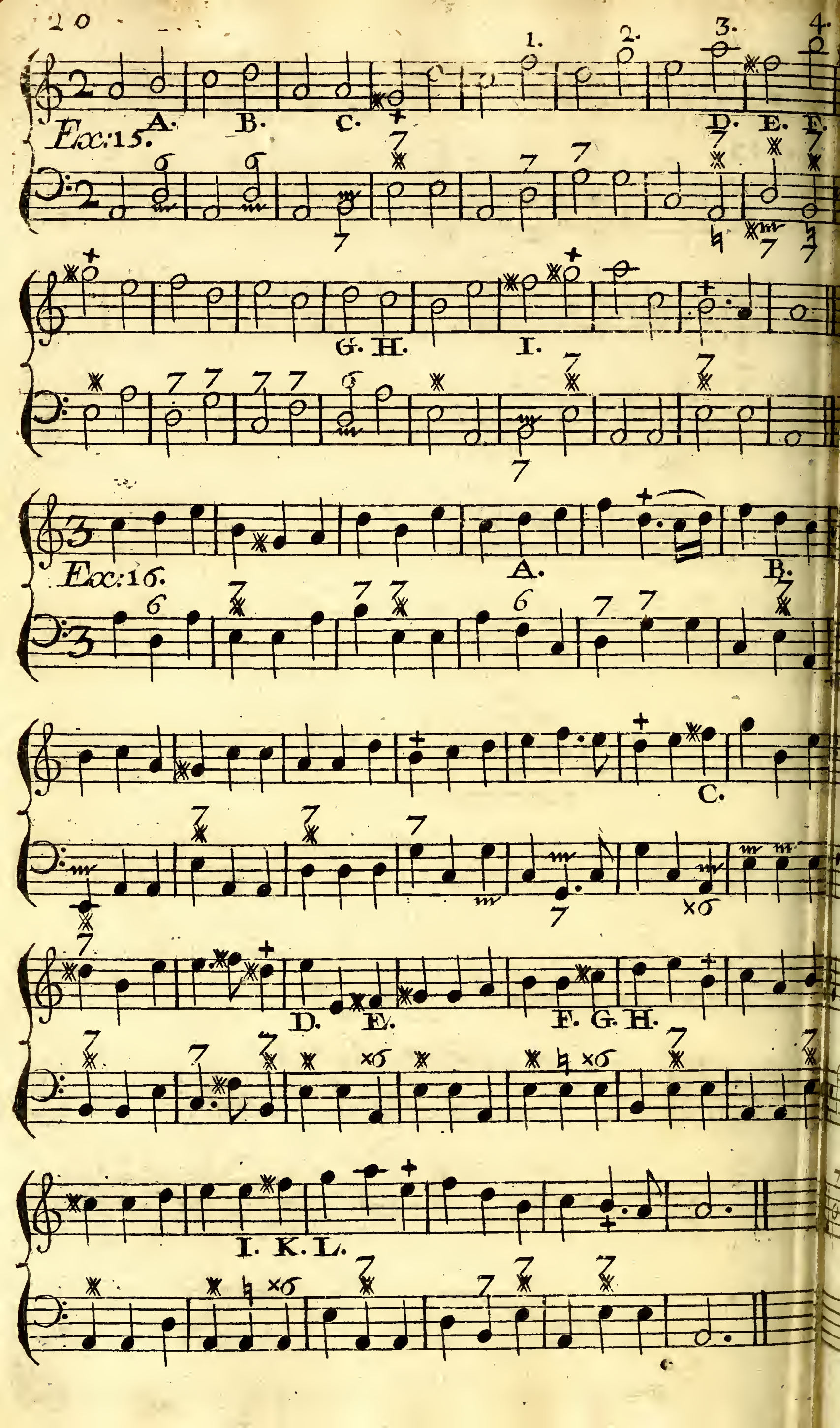
R.

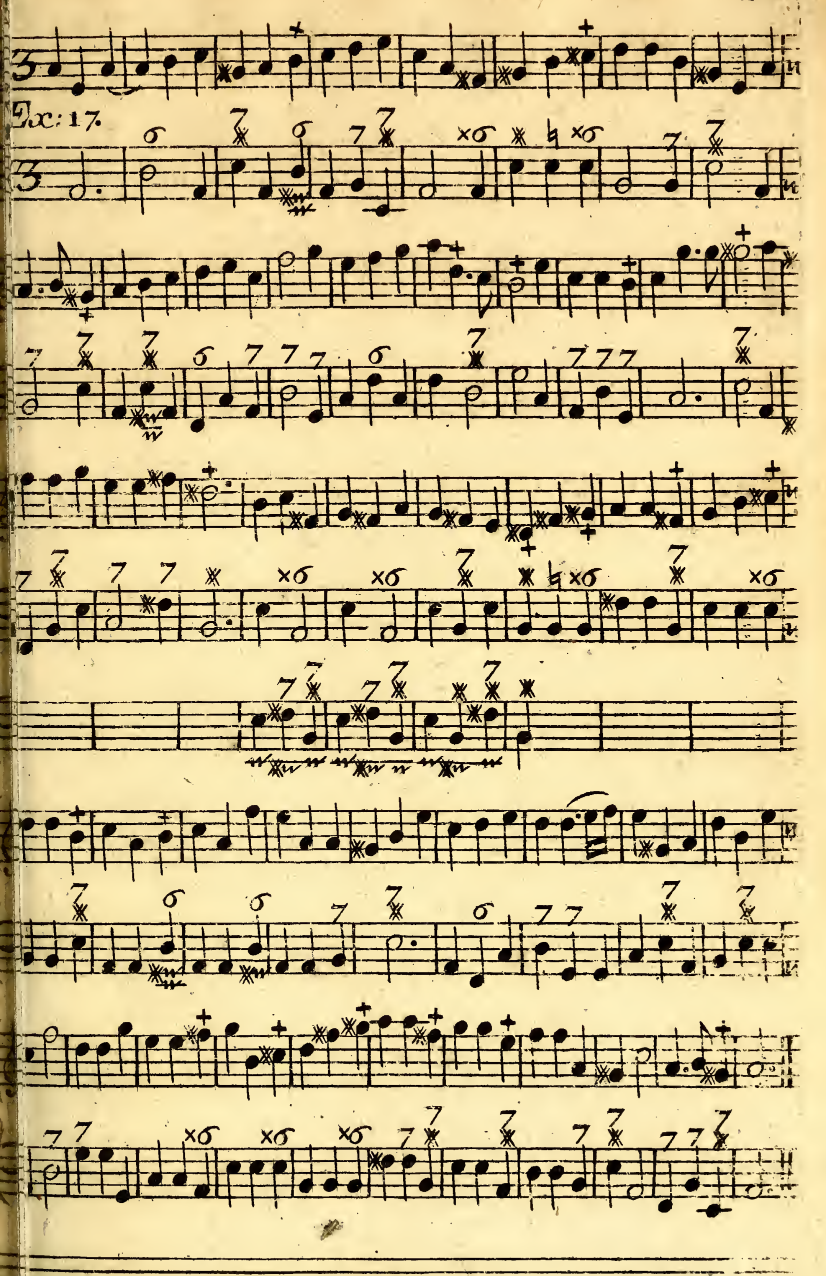
Ex: 12. A.B. C.
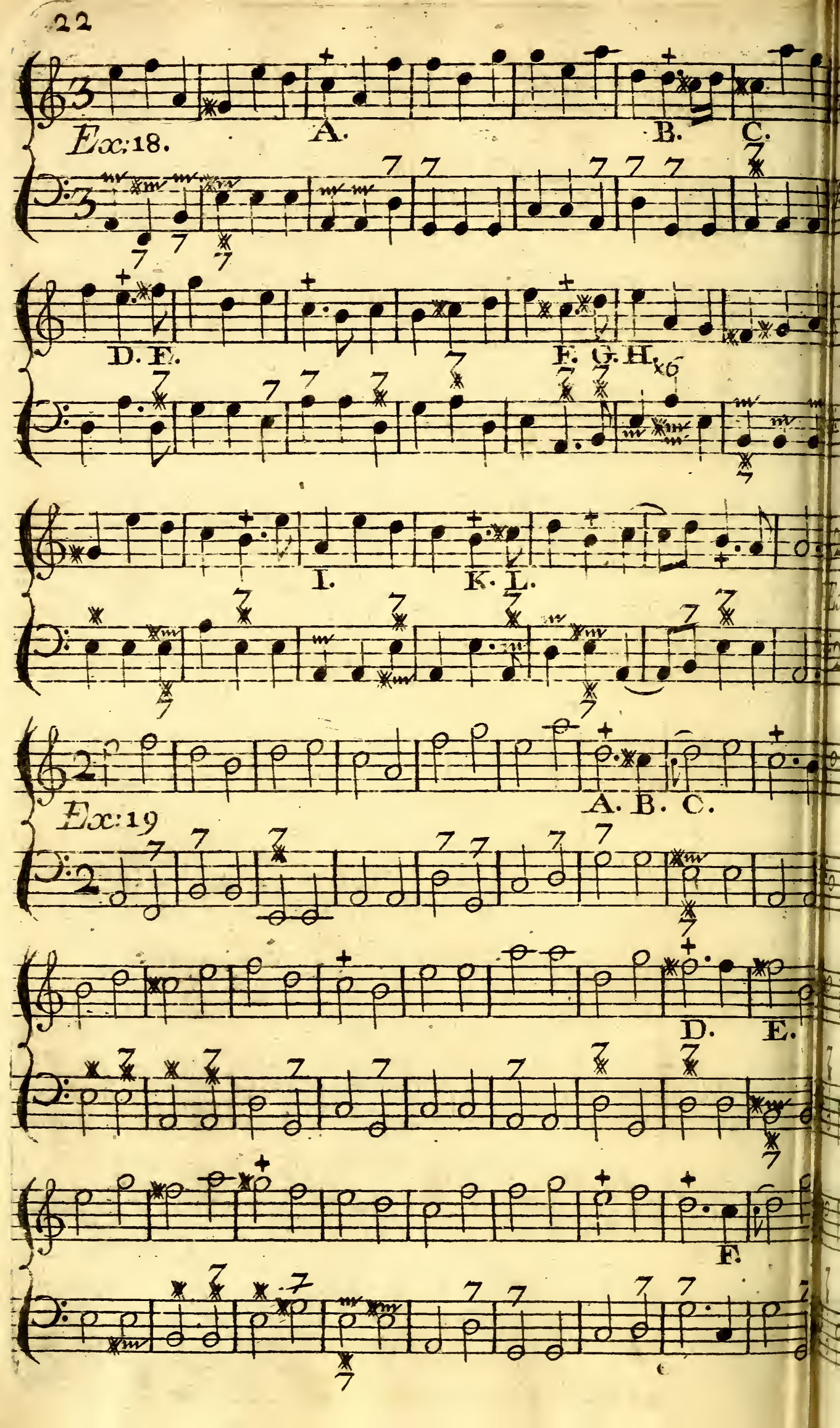
D. E. F. G. H. I.

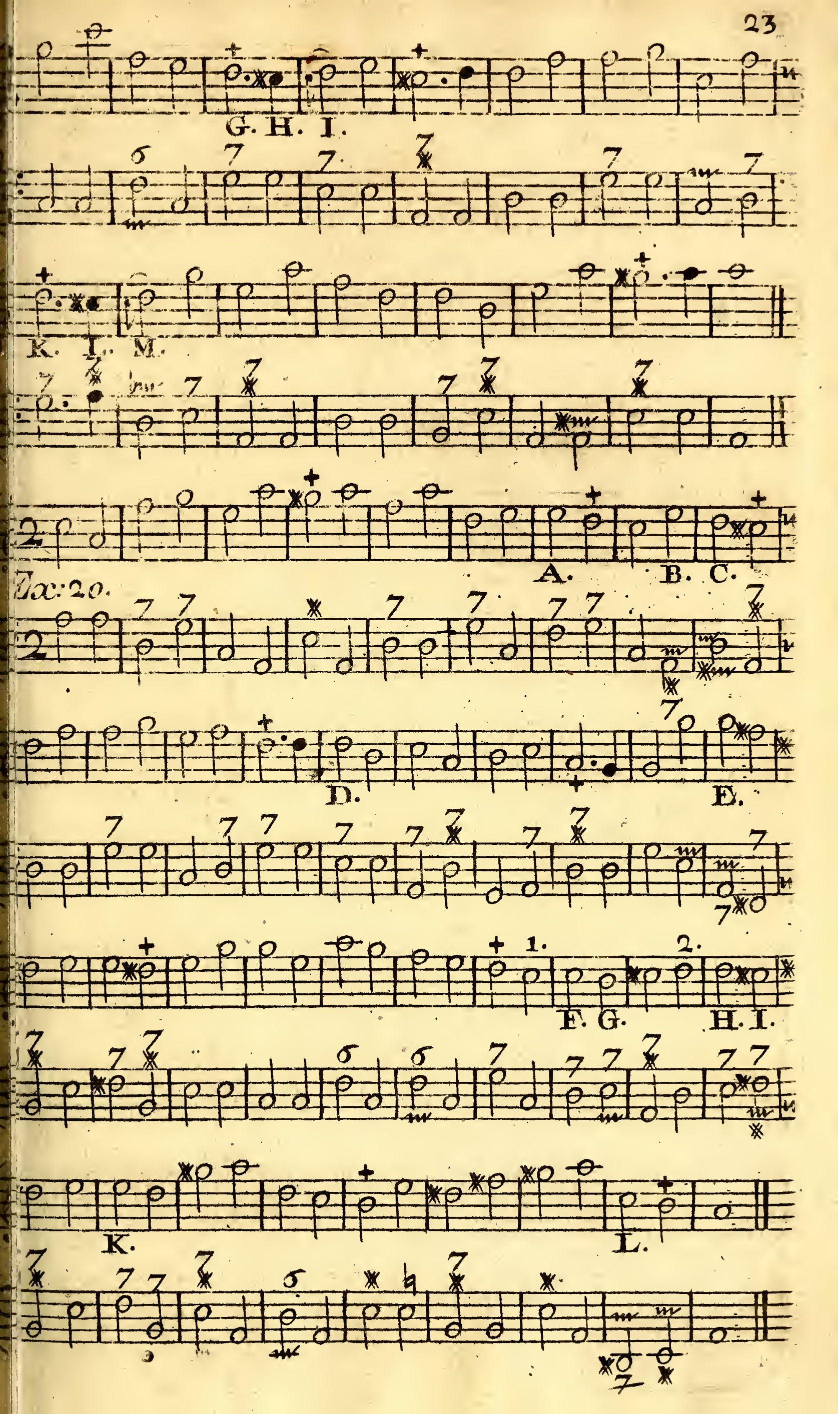
K. L. M. N.


Ex:13. A.B. C. D. E. F. G. H.
I. K. L. M. N. P. Q. R. S.
T.
Ex:14 A. B. C. D. E. F. G. H. I. K. L.
Pre B. F.
e. B. F.
M. N. P. Q. R. S.
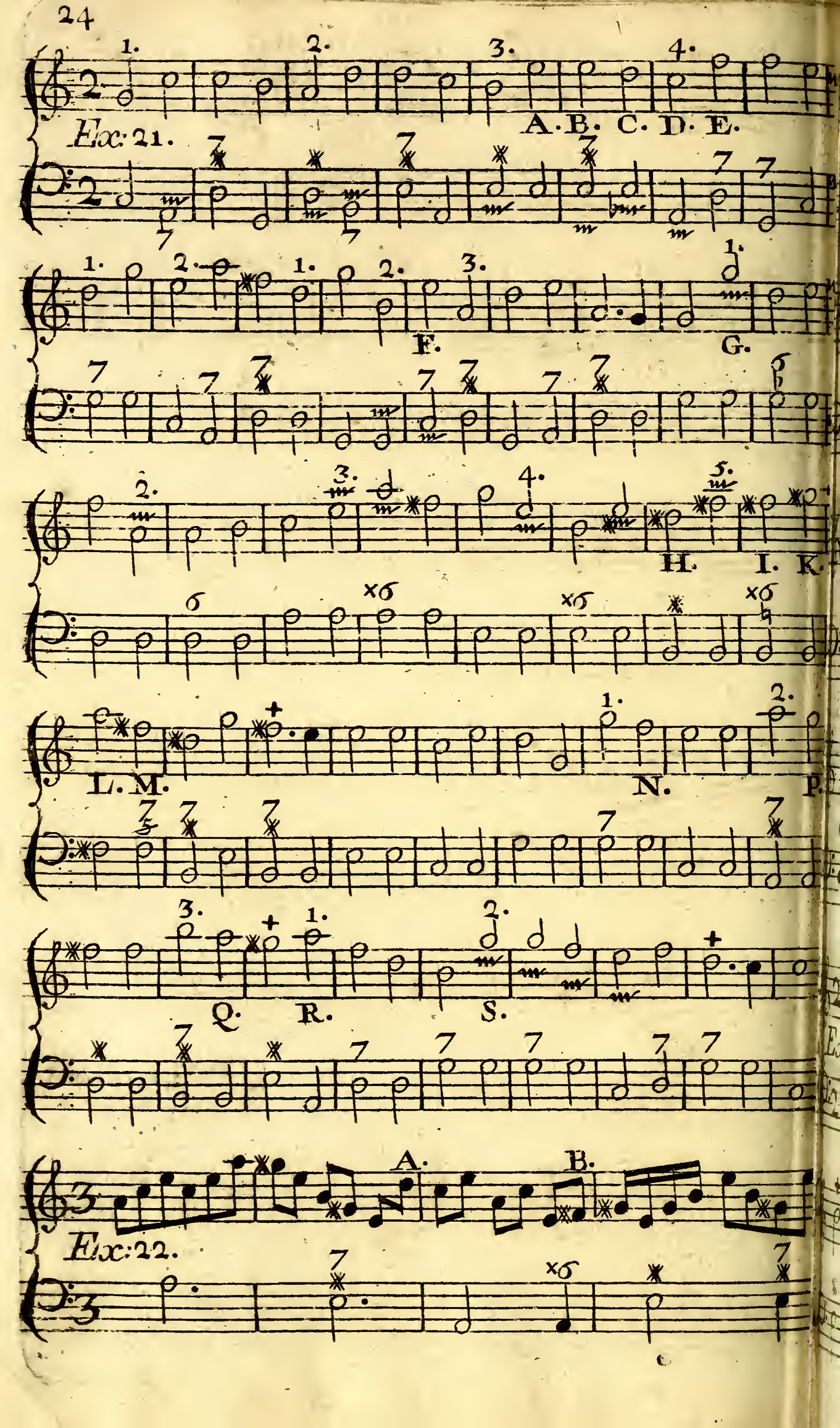

Exc:15.
A. B. C. D. E. F.
G. H. I.
Exc:16.
A. B.
C.
D. E. F. G. H.
I. K. L.
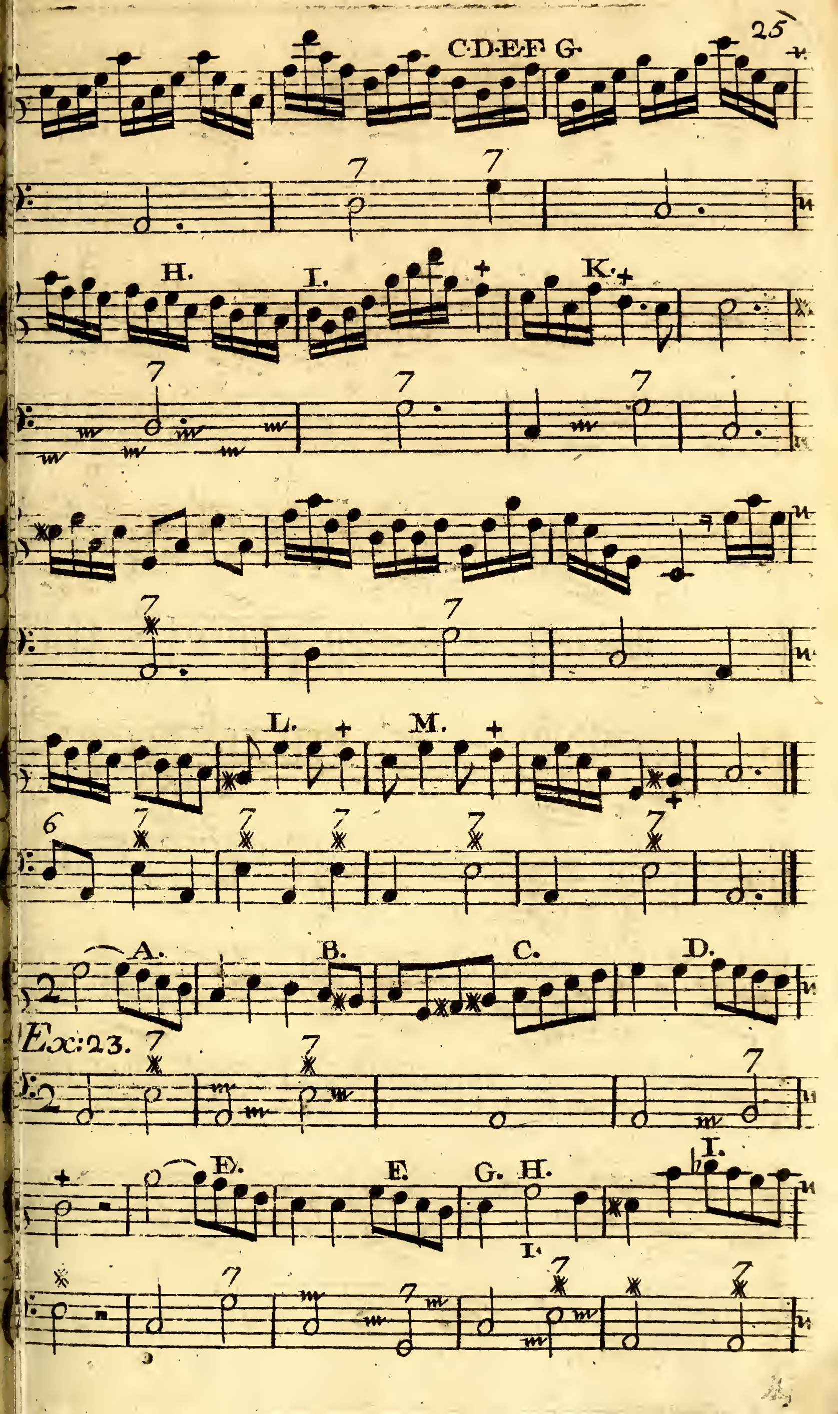

Ex: 17.
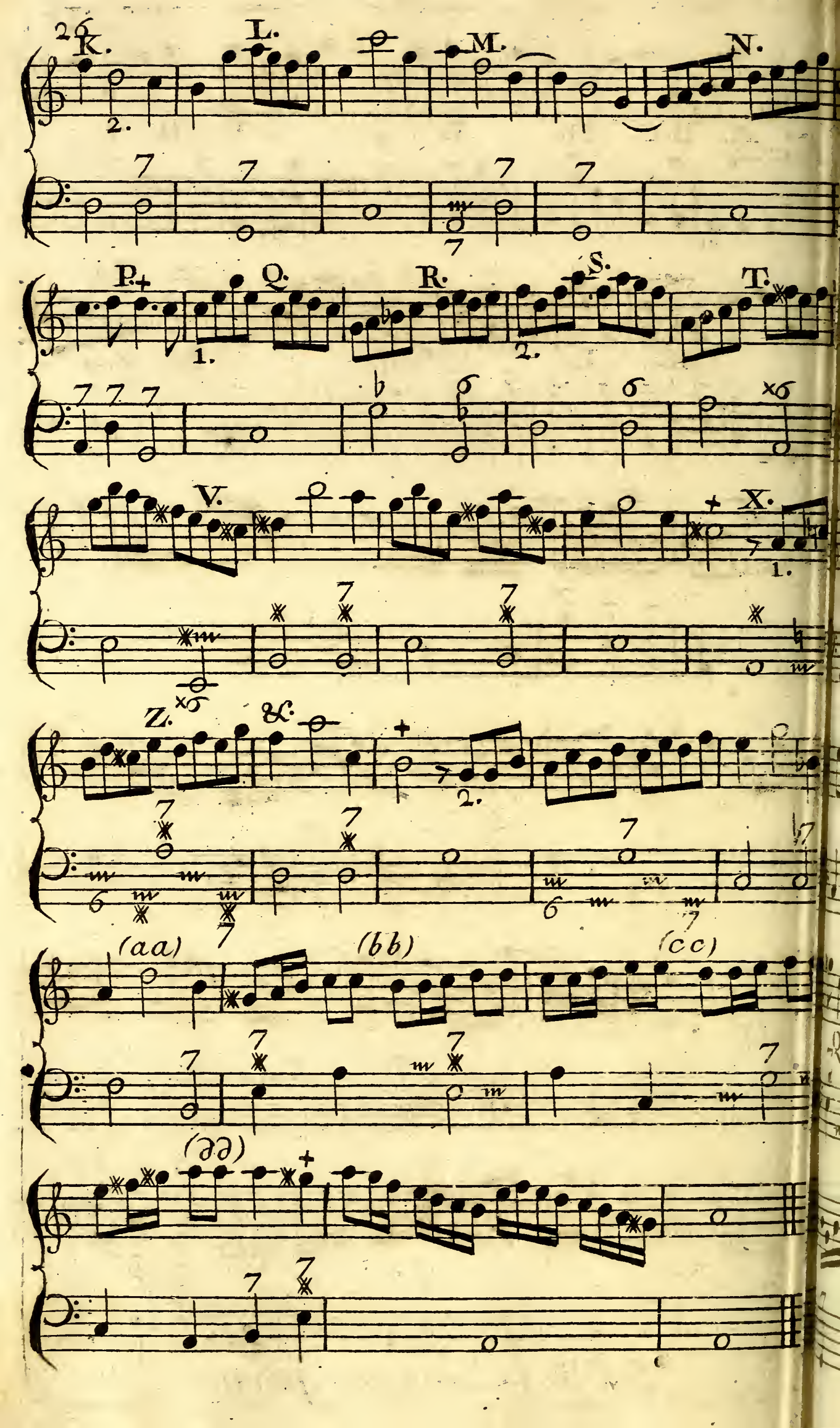

Ex:18.
A.
B.
C.
D. E.
F. G. H.
I.
K. L.
Ex:19
A. B. C.
D.
E.
F.

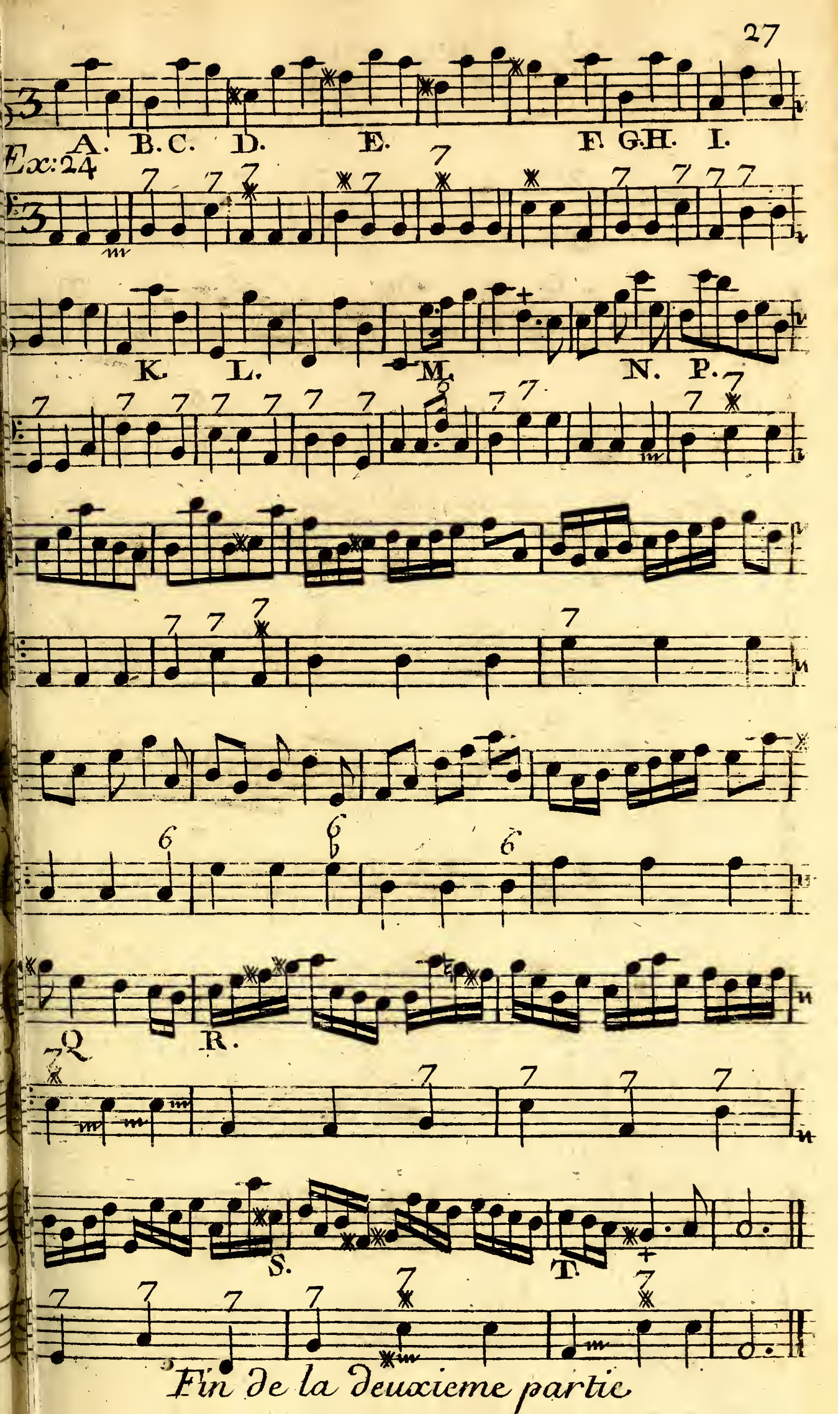


G. H. I.
K. L. M.
A.
B. C.
Ex: 20.
D.
E.
F. G.
H. I.
K.
L.


Ex:21.
A. B. C. D. E.
F.
G.
H.
I. K.
L. M.
N.
P.
Q.
R.
S.
Ex:22.
A.
B.


C.D.E.F G.
H.
I.
K.
L.
M.
A.
B.
C.
D.
Ex:23.
E.
F.
G. H.
I.
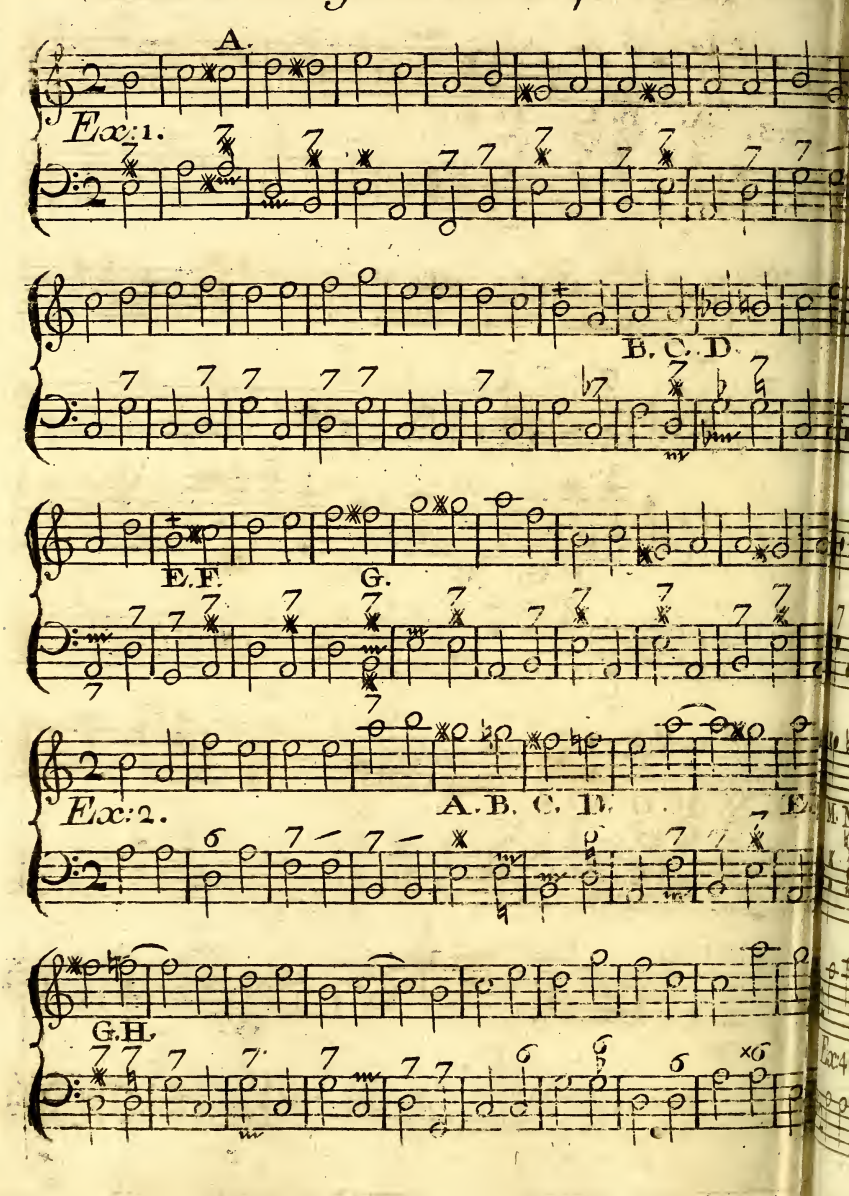

K.
L.
M.
N.
P.
Q.
R.
S.
T.
V.
X.
Z.
&c.
(aa)
(bb)
(cc)
(dd)



Fin de la deuxieme partie

Exemples Relatifs

aux Regles Contenues dans la Troisieme partie Du Guide du Compositeur.



I. K. L. M. N. P.
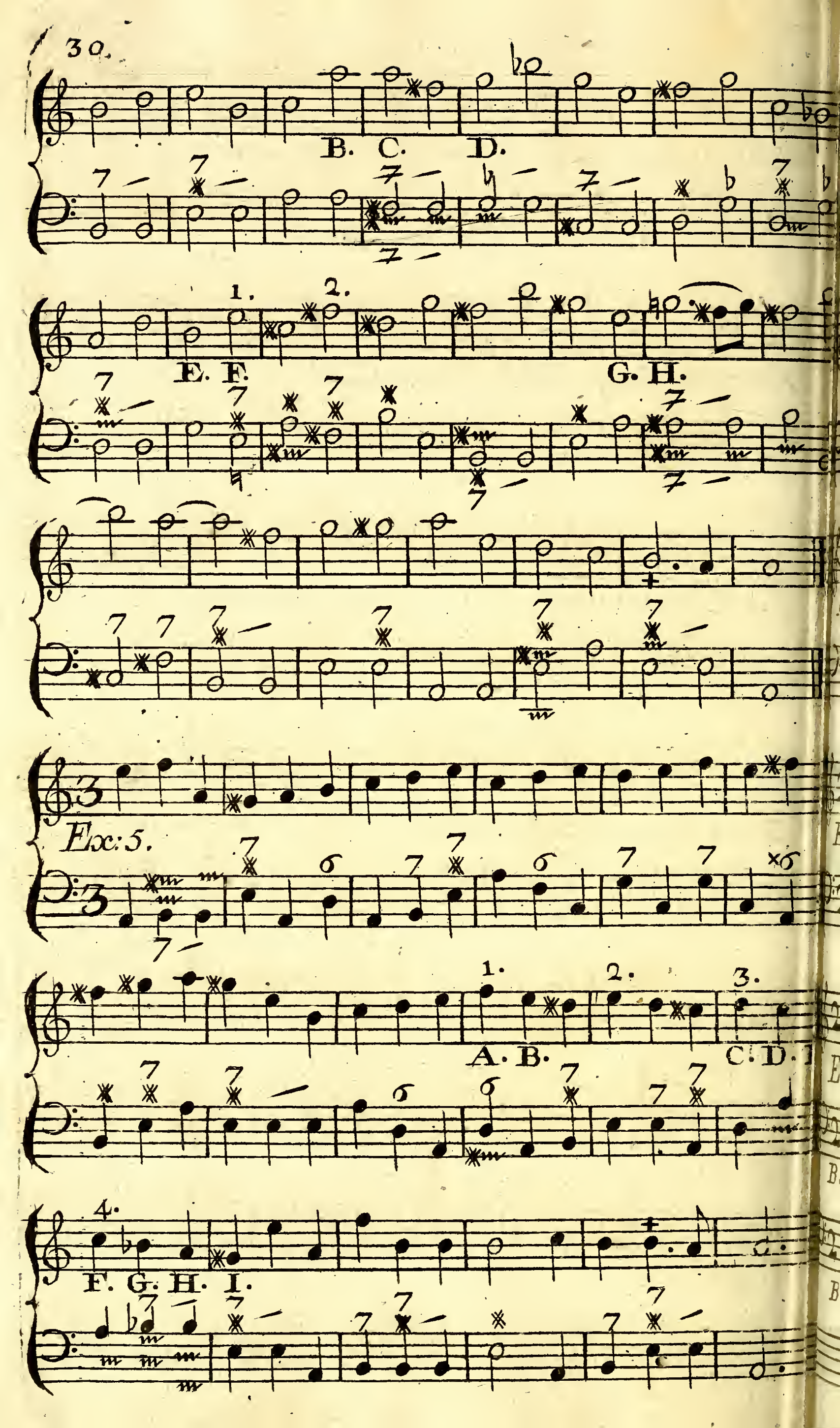
Ex:3. A. B. C. D. E.
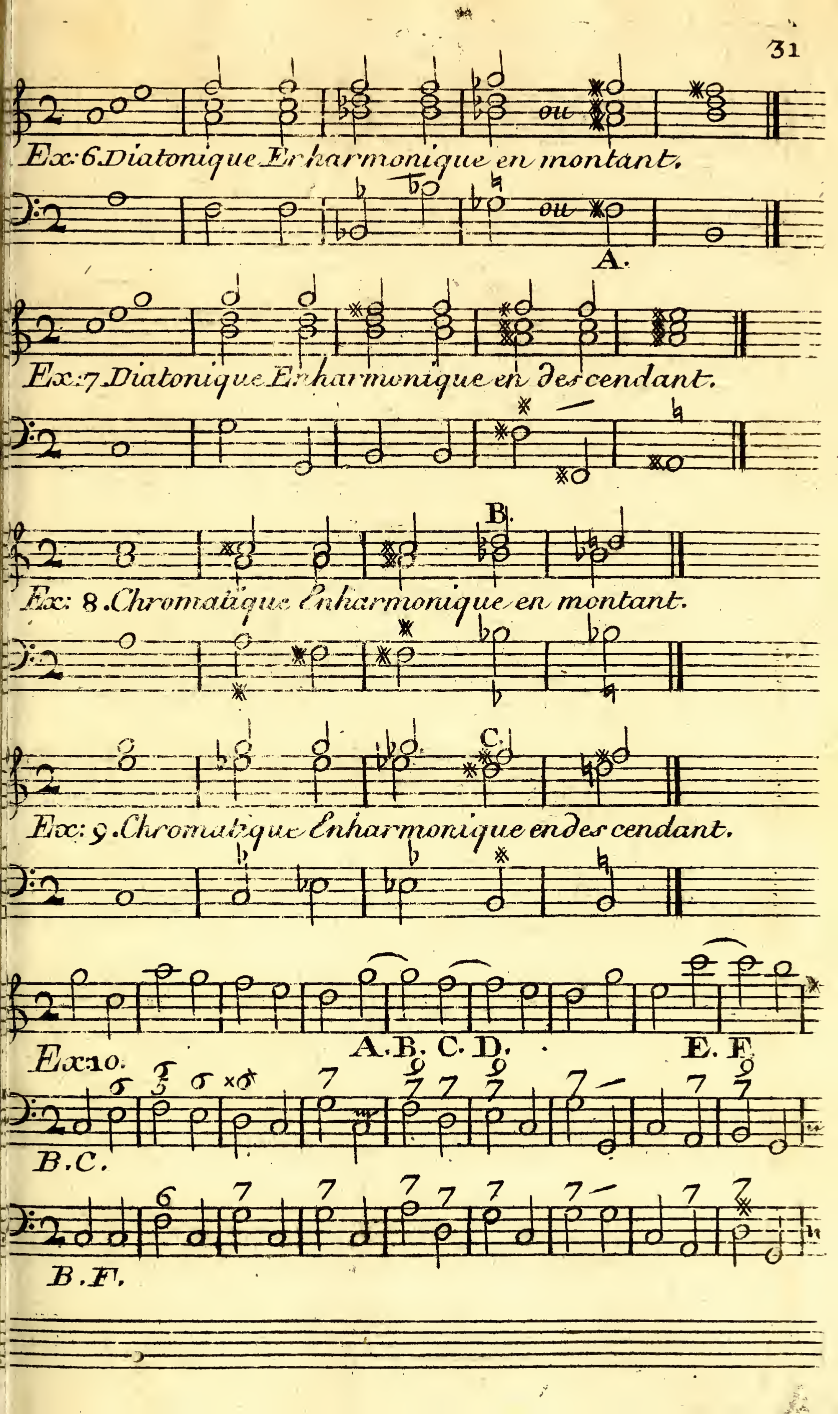
1. 2:
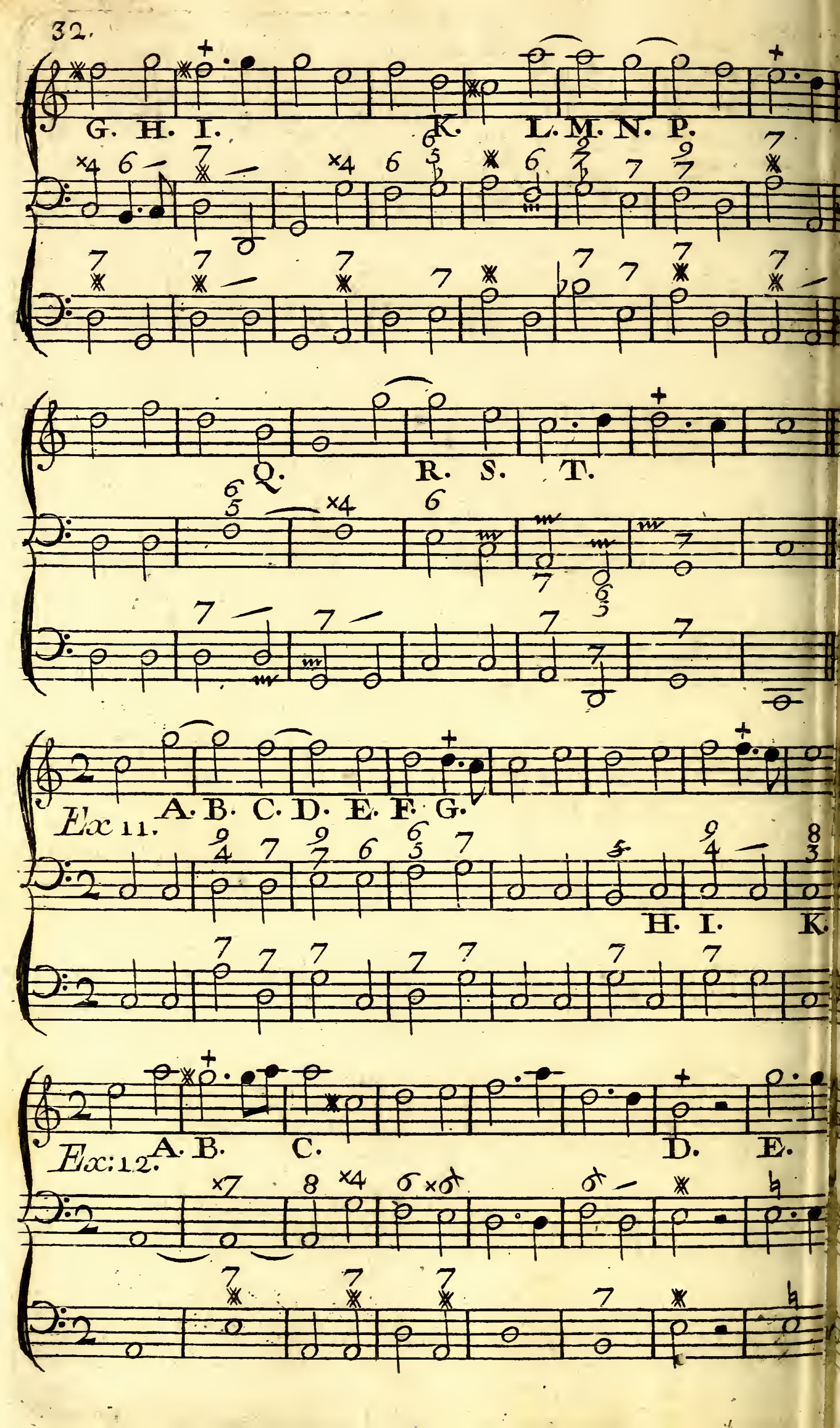
F. G. H. K. L.

M. N. P. Q. R. S.

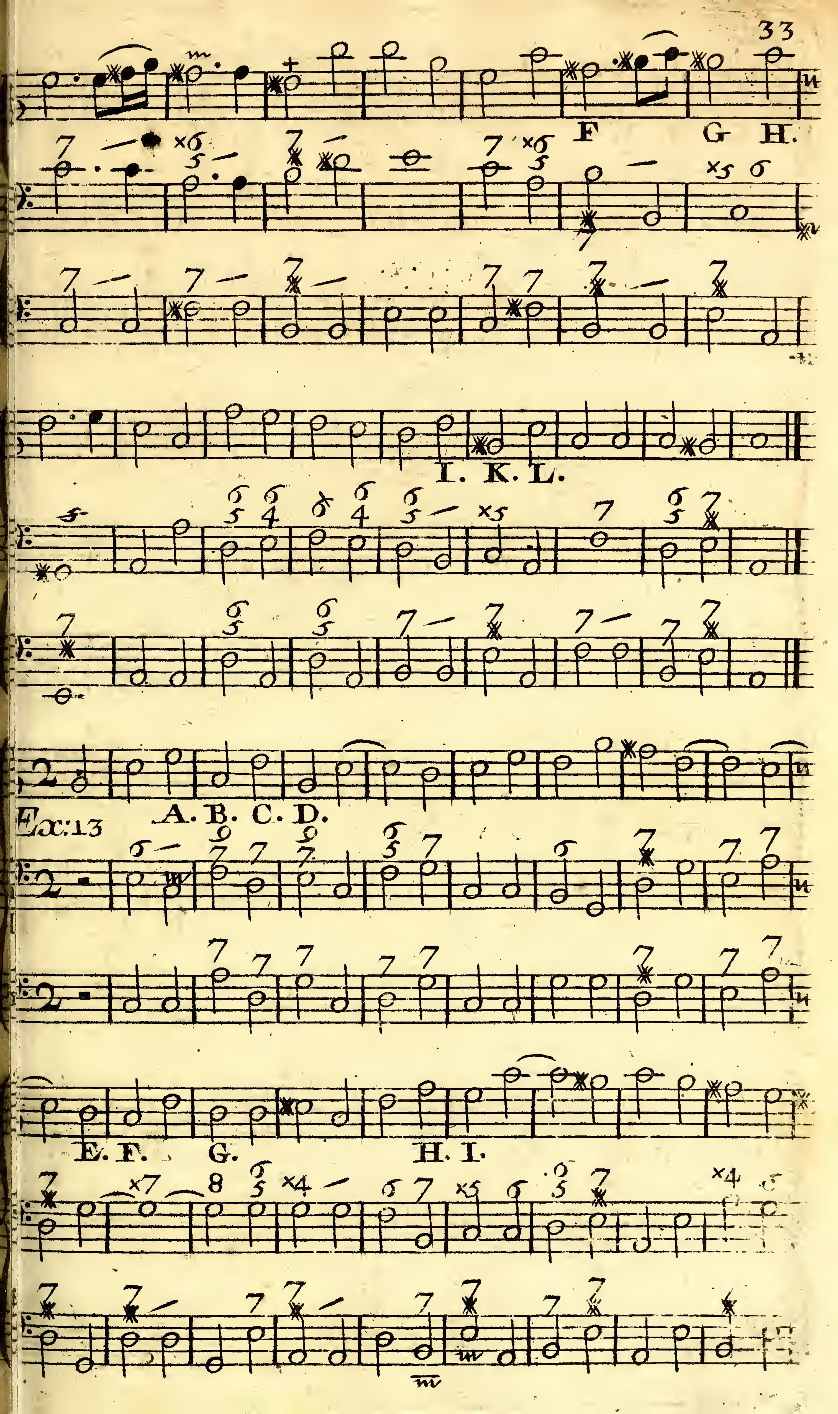
Ex:4. A.
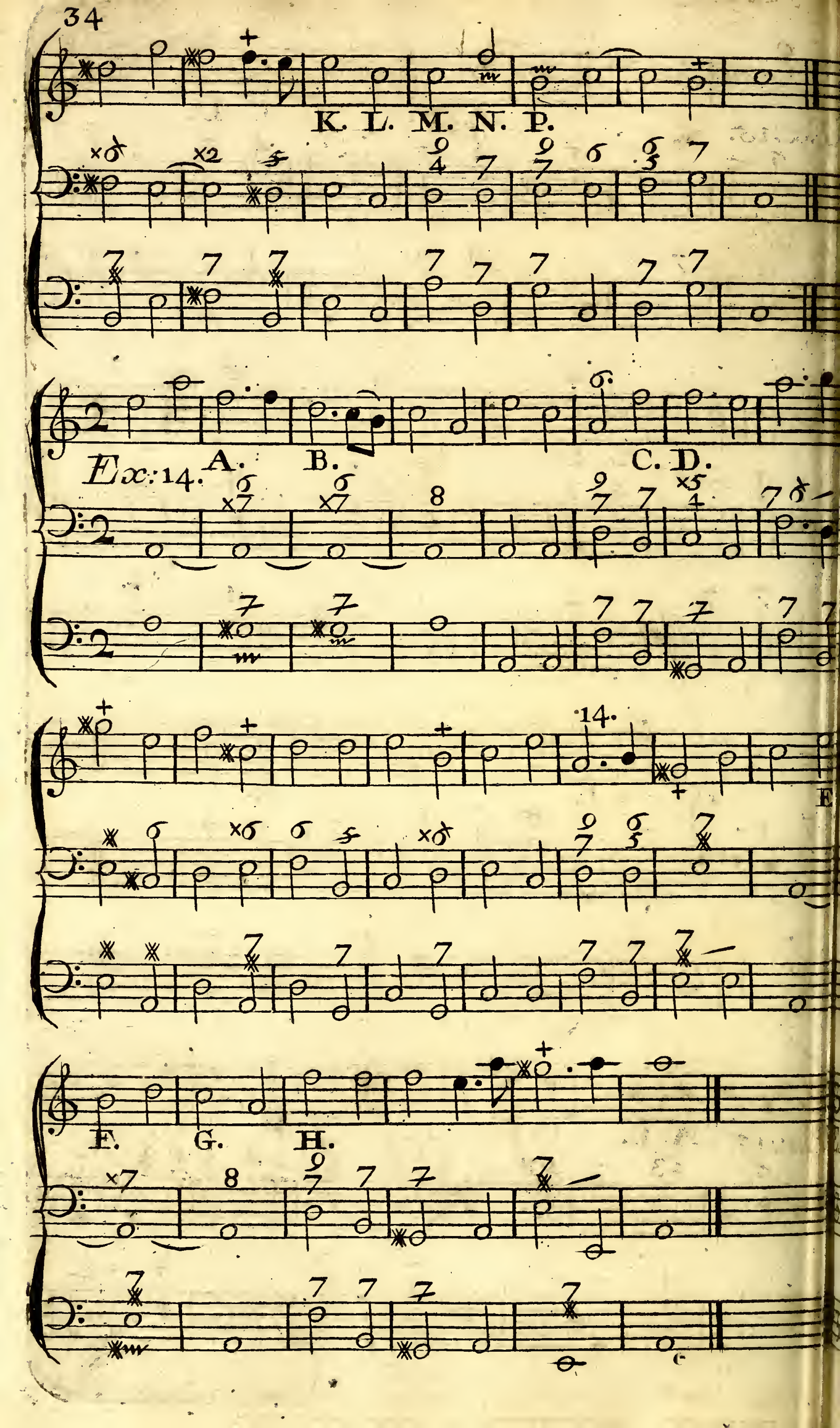

B. C. D.
1. 2.
E. F.
G. H.
Ex: 5.
1. 2. 3.
A. B.
C. D.
4.
F. G. H. I.

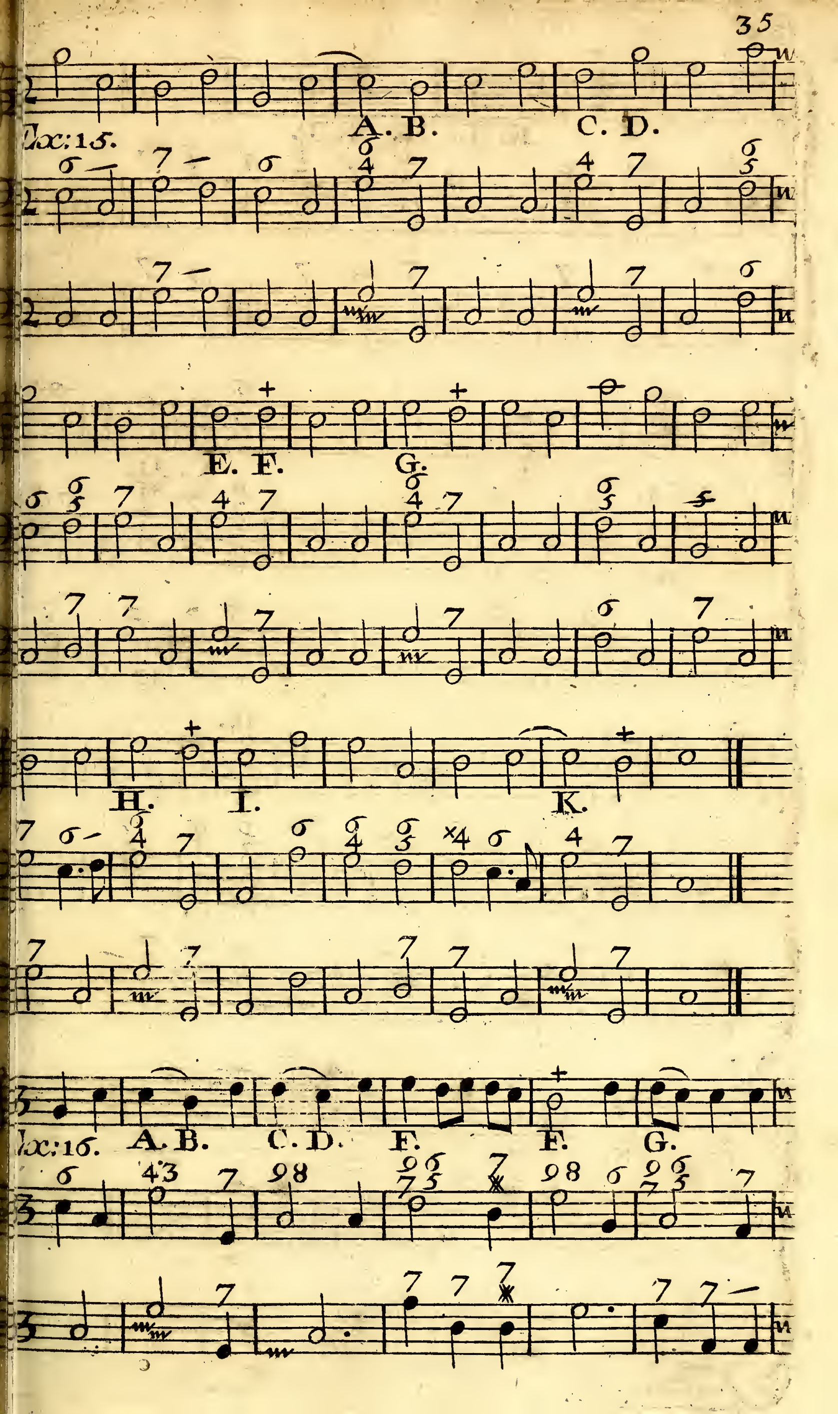

ou
Ex: 6. Diatonique Enharmonique en montant.
ou
A.
Ex: 7. Diatonique Enharmonique en descendant.
B.
Ex: 8. Chromatique Enharmonique en montant.
C.
Ex: 9. Chromatique Enharmonique en descendant.
A. B. C. D.
E. F.
Ex. 10.
B. C.
B. F.

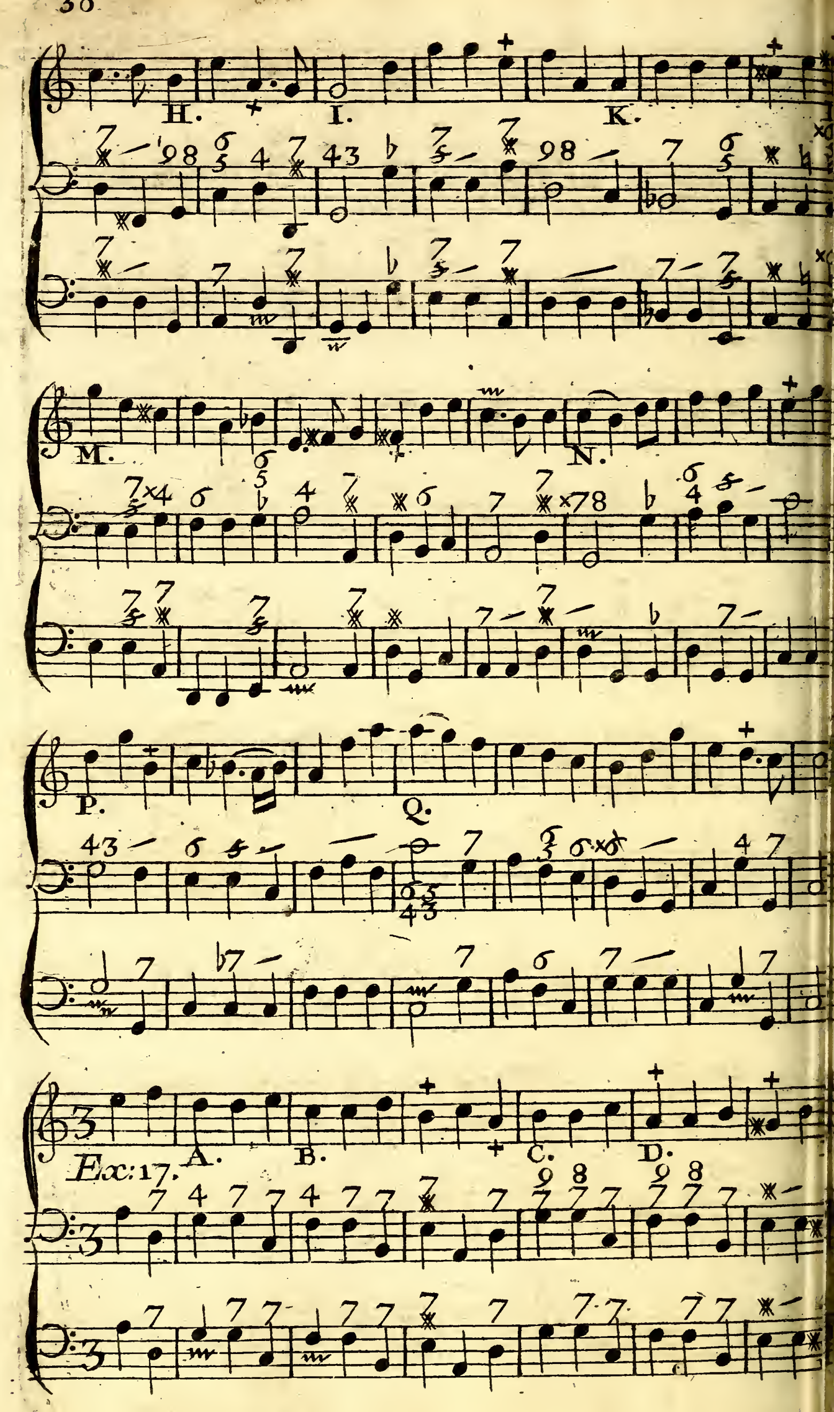


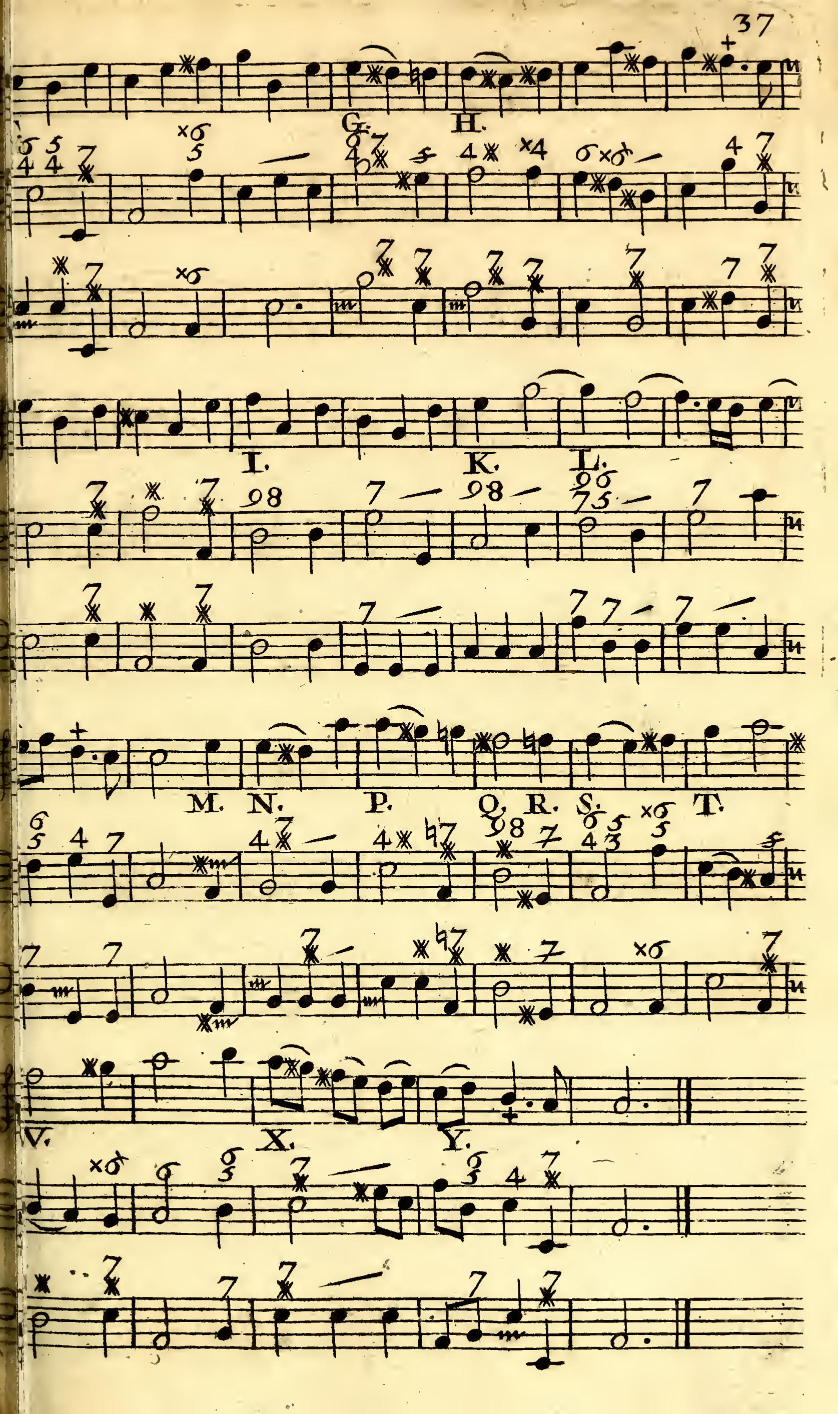
G. H. I. K. L. M. N. P.
Q. R. S. T.
Ex 11. A. B. C. D. E. F. G.
H. I. K.
Ex: 12. A. B. C. D. E.
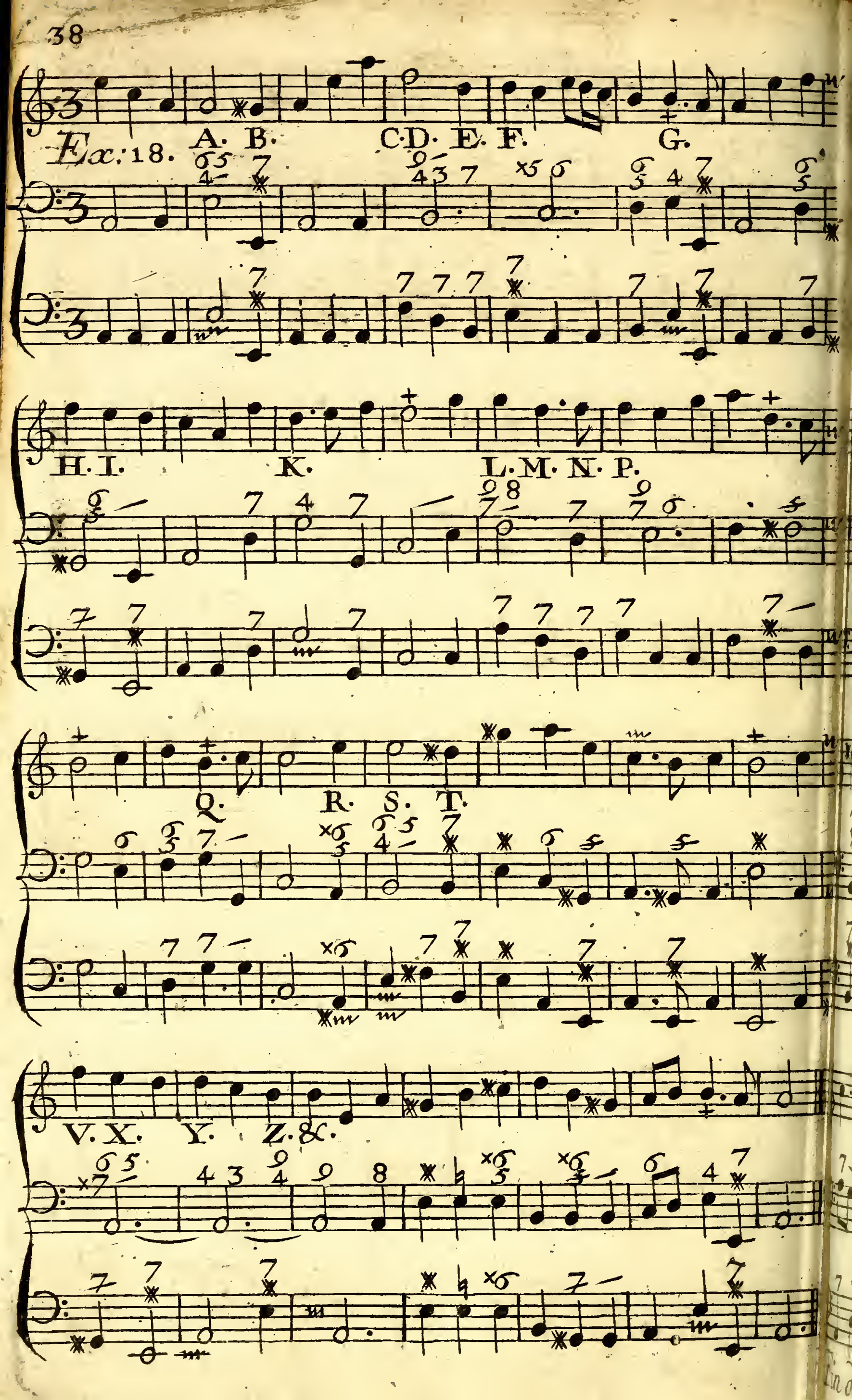

F G H.
I. K. L.
Ex:13
A. B. C. D.
E. F. G. H. I.

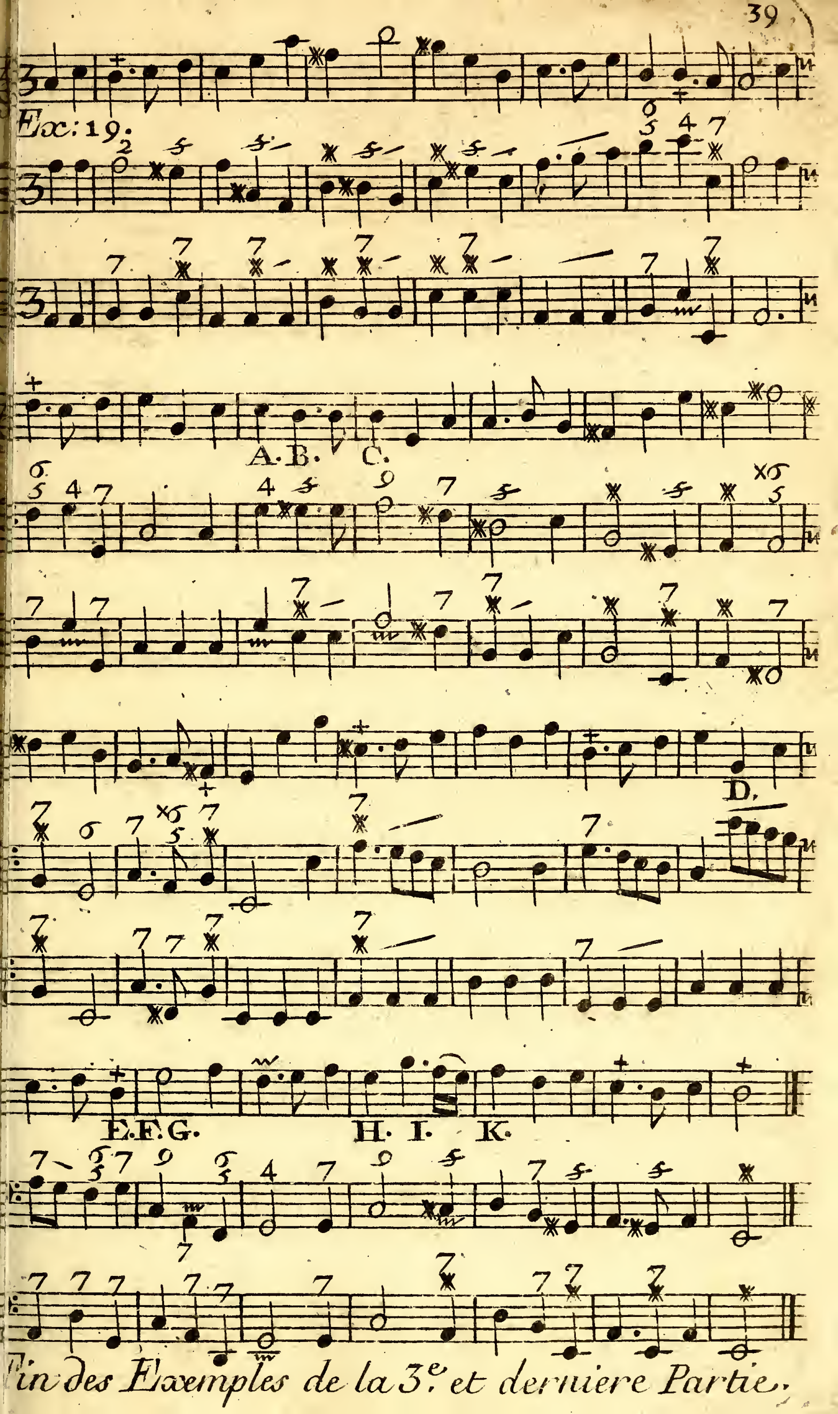

K. L. M. N. P.
Ex:14.
A.
B.
C. D.
14.
E
F.
G.
H.


A. B.
C. D.
Ex: 15.
E. F.
G.
H.
I.
K.
Ex: 16.
A. B.
C. D.
F.
F.
G.


H.
I.
K.
M.
N.
P.
Q.
Ex:17.
A.
B.
C.
D.


G.
H.
I.
K.
L.
M.
N.
P.
Q.
R.
S.
T.
V.
X.
Y.


Ex: 18.
A. B. C. D. E. F. G.
H. I. K. L. M. N. P.
Q. R. S. T.
V. X. Y. Z. &c.


Ex: 19.
A.B. C.
D.
E.F.G.
H. I. K.
Fin des Exemples de la 3.e et derniere Partie.







